ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

Reduction ratio: 24x

1.010.001
Reproduced by permission of the Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.

Z5061 B

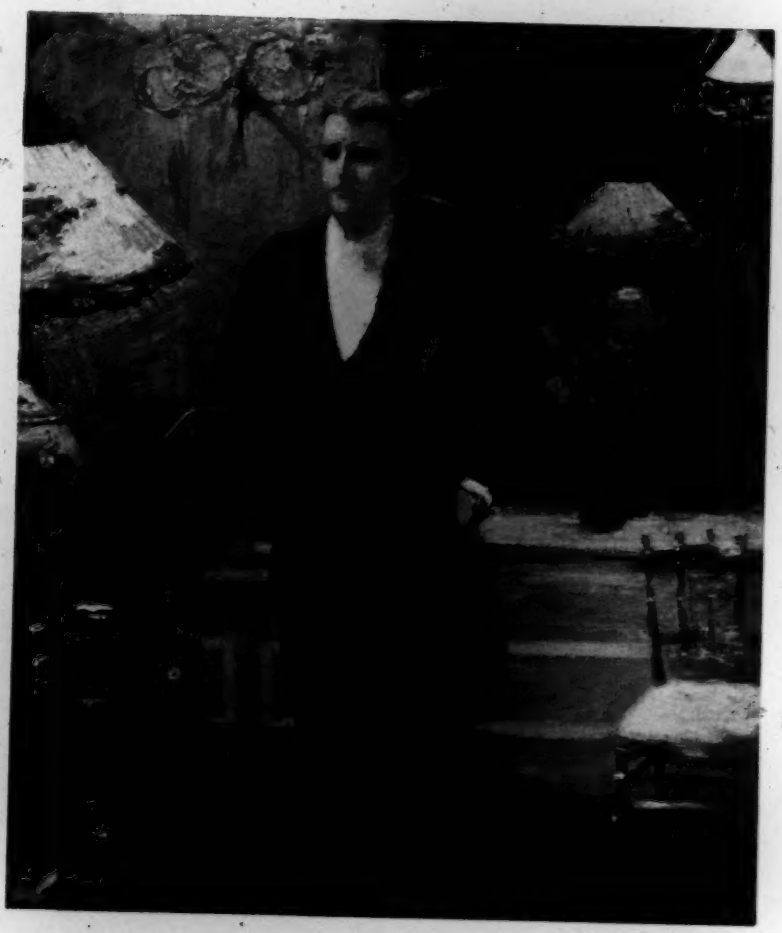
LES XX

BRUXELLES

Bruxelles Imprimerie du Groupe des XX
LE GROUPE DES VINGT ET SON TEMPS
1962

COURTAULD INSTITUTE OF ART

UNIVERSITY OF LONDON



PL. 1 THÉO VAN RYSSELBERGHE cat. 119

MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS
DE BELGIQUE - BRUXELLES
17 Fevrier au 8 Avril 1962

LE GROUPE DES XX ET SON TEMPS

RIJKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER - OTTERLO
15 Avril au 17 Juin 1962

250613

62.442

LISTE DES PRETEURS

Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et le Rijksmuseum Kröller-Müller d'Otterlo expriment leur profonde reconnaissance aux Institutions et aux collectionneurs qui ont accepté de prêter des œuvres leur appartenant et de permettre ainsi la réalisation de la présente exposition.

Stadsbibliotheek, Anvers.
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles.
Musée Charlier, Bruxelles.
Conservatoire Royal de Musique, Bruxelles.
Musée Constantin Meunier, Bruxelles.
Museum voor Schone Kunsten, Gand.
The University Art Collections, Glasgow.
Musée des Beaux-Arts, Ixelles (Bruxelles).
Musée des Beaux-Arts, Liège.
The Tate Gallery, Londres.
Musée de Mariemont.
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.
Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.
Musée de la Ville de Paris, Petit Palais, Paris.
Musée Rodin, Paris.
Musée des Beaux-Arts, Tournai.

M. et M^me^ Le Cerff-Leroy, Bruxelles.
M. Willy Dubois, Bruxelles.

MM. Durand-Ruel, Paris.
M^me^ Féron-Stoclet, Bruxelles.
M^me^ Paul Fierens, Paris.
M. M. A. De Glas, Mortsel.
Ingénieur V. W. van Gogh, Laren.
Docteur P. Hertzog, Croissy-sur-Seine.
M. Pierre Leten, Gand.
Baron Georges Minne, Gand.
M. M. Nyns, Bruxelles.
M. et M^me^ Van Paemel-Leroy, Maransart.
M. P. Van der Perre, Bruxelles.
M. Guy Pogu, Paris.
M^me^ Raskin-Leroy, Bruxelles.
M. Gustave Schlobach, Bruxelles.
M^me^ Ginette Signac, Paris.
M. R. Simonson, Bruxelles.
Héritiers van de Velde, Bruxelles.
M. Jean Willems, Bruxelles.
M. Walter Willems, Bruxelles.
M. Marcel Wolfers, Vieusart sous Corroy-le-Grand,
et diverse collections particulières.

INTRODUCTIONS

L'art et les chiffres sont-ils de connivence? Existe-t-il des nombres bénéfiques? L'an de grâce 1883 le donnerait à penser lorsqu'il vit naître, à la Taverne Guillaume, place du Musée à Bruxelles, le Groupe des XX.

Ni école, ni chapelle, sans pamphlet ni manifeste, ce groupement réunissait des hommes libres, des artistes passionnés, désireux de vivre leur aventure, de «donner à voir». Ces Vingt n'imposaient, en effet, aucune esthétique, ne jetaient aucun interdit. La tradition même voisinait avec l'avant-garde. Dix ans durant, ils allaient créer un climat et favoriser l'éclosion merveilleusement féconde de l'art contemporain. Gardant portes et fenêtres ouvertes, ils accueillaient et lançaient leurs invitations.

Bruxelles fut, grâce à eux, le point de convergence de tout ce que l'époque comptait de couleurs fraîches, de lumière, d'esprit novateur. Et c'est ainsi que les expositions, échelon-

nées de 1884 à 1893, constituèrent autant de confrontations parmi les plus vivantes que l'histoire de l'art ait connues.

Au groupe autochtone qui compte parmi ses membres les noms les plus importants de la peinture belge d'alors, Vogels, Khnopff, Ensor, Meunier, Van Rysselberghe, venaient se joindre annuellement des quatre points de l'horizon, les Monet, les Whistler, les Van Gogh, les Seurat, les Rodin, les Signac et combien d'autres artistes prestigieux. Les tendances novatrices s'affrontaient, provoquaient des débats passionnés, faisaient de nouveaux adeptes. L'impressionnisme, le symbolisme, le pointillisme, l'expressionnisme réclamaient droit de cité et affirmaient leur langage.

Il appartenait à Bruxelles d'honorer l'activité des XX par une exposition résumant leurs efforts, et cette tâche devait normalement incomber aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique puisqu'ils en furent précisément le siège. C'est dans nos salles que les expositions des XX eurent lieu ainsi que les concerts et les conférences, ce sont les Musées Royaux qui furent à l'époque le centre de cette extraordinaire manifestation de vitalité artistique.

Si l'histoire de ce groupe apparaît avec le recul du temps, comme une sorte de miraculeuse épopée, l'exposition d'aujourd'hui est aussi, toute proportion gardée, une aventure. Lorsqu'il y a quelques mois, au cours d'une réunion destinée à mettre au point le programme de nos activités pour la saison 1961-1962, nous décidâmes, suite à une suggestion de Madame F. C. Legrand, conservateur adjoint, d'y inscrire une exposition des XX, celle-ci ne devait guère dépasser le cadre de nos collections, riches en œuvres de cette époque.

Le sujet ne devait pas tarder cependant à se révéler trop vaste, trop important, pour être ainsi limité. Les archives des XX, systématiquement étudiées, en ont démontré l'ampleur. Ces archives sont celles d'Octave Maus, homme qui n'était ni peintre ni sculpteur, mais qui, plus que tout autre sans doute, a orchestré malgré les heurts, les susceptibilités, les sarcasmes, ce grand brassage que fut les XX. On mesure aujourd'hui toute la place qu'il doit occuper dans la vie culturelle de son temps.

Nous tenons à exprimer, ici, notre profonde reconnaissance à l'actuel détenteur de ces archives, notre collègue Albert Vanderlinden qui, en nous offrant la libre consultation et l'étude de ces précieuses liasses, a permis de donner à notre exposition et à son cataloque sa documentation précise.

Ainsi donc il apparut que notre projet initial devait être reconsidéré et élargi par l'apport de collaborations extérieures aux Musées, si nous ne voulions pas déforcer le thème que nous avions choisi. La fortune, dit-on, sourit aux audacieux. Nous rencontrâmes l'accueil le plus chaleureux de la part des Musées belges et étrangers et des collectionneurs privés auxquels nous fîmes appel.

Nos efforts ne devaient pas tarder, en outre, à trouver l'appui le plus total de la Propagande artistique du Ministère de l'Education nationale et de la Culture pour la réalisation financière et l'organisation matérielle de notre projet, grâce à l'enthousiasme et à l'amitié que nous a témoignés M. Jan Van Lerberghe, directeur de ce Service.

Notre chance ne devait pas s'arrêter là. Le Musée Kröller-Müller d'Otterlo, dont les collections comportent des pièces capitales exposées aux XX devait, à son tour, dans le cadre

des accords culturels belgo-néerlandais, nous apporter son étroite collaboration en vue de l'organisation d'une exposition d'échange.

Ainsi, pour la première fois dans l'histoire des Musées Royaux des Beaux-Arts, une exposition née chez nous connaîtra l'honneur des cimaises d'un musée étranger. Ce bonheur nous le devons à la compréhension et à la sympathie de notre éminent collègue, le Dr. Hammacher, Directeur du Musée Kröller-Müller, dont le bâtiment est, on le sait, l'œuvre du vingtiste Henry van de Velde. Qu'il veuille bien accepter l'expression de notre profonde gratitude ainsi que tous ceux, trop nombreux à citer ici, qui ont rendu cette exposition possible.

Je tiens à souligner, une fois de plus, le dévouement du personnel scientifique et administratif de nos Musées et à citer tout particulièrement Madame F.C. Legrand, conservateur adjoint, qui a donné le meilleur d'elle-même pour servir et illustrer aujourd'hui l'œuvre des XX et qui, aidée de Madame M.J. Chartrain-Hebbelinck et de Madame S. Houbart-Wilkin, bibliothécaire, a fait des pages qui suivent plus qu'un simple catalogue d'exposition, un véritable ouvrage de référence.

La fortune sourit aux audacieux. Puisse le public réserver maintenant à l'exposition des XX sa bienveillante attention.

Ph. ROBERTS-JONES
Conservateur en chef

Faire revivre les Vingt à Bruxelles, c'est rappeler la vie artistique d'autrefois dans un présent qui peut mettre à l'épreuve sa propre valeur par rapport à ce passé. Il est bon de noter qu'au XIX[e] siècle ce n'était pas toujours Paris qui donnait le ton et qui était centre d'avant-garde. La courte période durant laquelle les artistes de Paris sentirent qu'à Bruxelles aussi il y avait une vie artistique mouvementée, a eu son influence.

La reconstitution pensée avec tant d'intelligence et de discernement par l'équipe du musée de Bruxelles, en vue de définir plus clairement le rôle joué par les Vingt, fait plus qu'évoquer le passé. Nous pouvons affirmer que, aux Pays-Bas, ceux qui créèrent la collection Kröller-Müller, Mme Kröller, H.P. Bremmer et Henry van de Velde, ont puisé dans une large mesure dans la sphère des Vingt, longtemps après que celle-ci ait cessé d'exister en tant que telle. Seurat, par exemple, dont cinq œuvres importantes entrèrent dans la collection, au XX[e] siècle il est vrai, avait été l'amour de jeunesse du Vingtiste van de Velde qui lui resta fidèle encore vingt ans après, lorsqu'il conjura Madame Kröller dans une

lettre lyrique de ne pas laisser échapper, dans une vente parisienne, le Chahut. Plusieurs œuvres importantes de l'entourage de Seurat, et notamment toute l'école divisionniste, faisaient petit à petit leur entrée dans la collection Kröller-Müller. Ceci était dû surtout à Bremmer, qui s'était beaucoup intéressé à ce style. Les fondateurs de la collection Kröller-Müller puisèrent donc partiellement dans le courant vivifiant de l'ambiance vingtiste, qui se déplaça vers le Nord. Cela seul eut déjà été une raison pour qu'Otterlo non seulement seconde Bruxelles dans ses heureux efforts, mais appelle une fois encore, par une sorte de «conscience» de la collection, les Vingtistes au milieu des œuvres pour lesquelles van de Velde construisit le musée.

Les Vingtistes, à leur époque, furent très actifs. Certains de nos jeunes peintres furent vivement impressionnés par ce mouvement. Aux Pays-Bas, de même qu'à Paris et dans plusieurs petits pays qui jusqu'alors n'avaient rien pu montrer d'important (l'épidémie des Biennales n'avaient pas encore fait son apparition) on parlait avec respect des Vingt. Le Hollandais Toorop était parmi les plus choyés du groupe des Vingt, au sein duquel il avait des relations dont il sut tirer profit. Ensor l'enthousiasma et à son tour, il eut le privilège de choisir ceux qui, parmi ses compatriotes, étaient dignes de figurer aux Vingt. Et cela nous le savons, en ce qui concerne Floris Verster, par le journal de sa femme. En 1889, Toorop visita son atelier et lui promit une invitation qui était considérée comme «une distinction des plus flatteuses». Verster présenta au salon de 1890 les Deux Poulets Plumés, les Pivoines Rouges et le Manteau de Cheminée. «Ces œuvres font belle figure, bénéficient d'une lumière

excellente et s'inscrivent dans la mémoire; chaudes de ton et bien peintes, elles se distinguent parmi les choses légères des Vingtistes» note avec satisfaction la jeune épouse de Verster. Verster rencontra chez les Vingt beaucoup d'artistes et parmi eux, des Français. Il est curieux de noter toutefois que Verster et les peintres hollandais de son époque trouvaient que les Vingt étaient trop légers, «qu'ils avaient trop peu de couleur». Ces impressions nous expliquent pourquoi les Hollandais n'ont pas suivi la voie tracée par les jeunes peintres français et pourquoi ils s'en tinrent encore longtemps (Breitner, Isaäc Israëls, Verster, Suze Robertson) à la palette sombre, s'écartant ainsi du courant français. Cela avait été également, peu auparavant, le problème angoissant de Van Gogh. On devrait en examiner encore les raisons motrices plus intimes.

Le jeune Thorn Prikker nous apporte un autre témoignage sur les Vingt. Il vient à Bruxelles en 1893 et travaille quelque temps en Belgique, à Visé notamment. Il les a bien observés, les œuvres et les artistes du groupe des Vingt. «Tous des gens très austères, dans un costume irréprochable, soignés jusqu'au bout des ongles, pas futiles pour un sou». L'exposition le ravit, il vanta la magnifigue broderie de van de Velde qu'il y vit, les belles œuvres de Lemmen, Ensor, Van Rysselberghe et Degouve qu'il compara à Karsen. Il y exposa également et se divertit avec le public (cf. Lettres à Henri Borel, 1897, Amsterdam).

D'un tout autre côté et en dehors de tout lien avec la participation néerlandaise, vint l'invitation pour Van Gogh qui vendit sa première œuvre au salon des Vingt. Ceux-ci lui consacrèrent une exposition commémorative en 1891.

Pissarro en parle dans une de ses lettres à son fils Lucien. Théo van Gogh, déjà malade et transporté en Hollande, n'en a probablement rien su.

Nous attendons encore la publication des mémoires complets de van de Velde pour établir en quelle mesure, si l'on fait exception du grand pouvoir dynamique d'Octave Maus, le groupe des Vingt forme, durant dix années, une sphère difficile à définir mais réelle, un centre temporaire où toutes les forces en fermentation de l'art plastique d'une génération déterminée convergèrent pour former un champ magnétique où quelques jeunes gens doués, comme Van de Velde, puisèrent leur vigueur. Ou bien le climat était-il dû à quelques talents originaux et figures géniales qui ainsi donnèrent plus qu'ils ne reçurent? Des artistes comme Thorn Prikker donnent l'impression de passer intégralement par le mouvement curieux et presque impersonnel d'un divisionnisme élargi et devenu lyrique, à un symbolisme exalté fortement romantique et ésotérique.

Quoi qu'il en soit, le déplacement temporaire, vers le Nord, du centre d'une nouvelle avant-garde, fait dévier vers le Nord-Ouest de l'Europe l'intérêt porté à un Impressionnisme et Néo-impressionnisme de souche française. Dans un certain sens, Bruxelles fit entendre le prologue de ce qui, au XX^{e} siècle, allait être la note dominante à Paris avec l'invasion des Espagnols, des Russes, des Hongrois, des Roumains. Il est bon d'entendre une fois encore les premices bruxelloises d'une symphonie d'Europe occidentale.

A. M. HAMMACHER
Directeur du Rijksmuseum
Kröller-Müller, Otterlo

PRÉFACE

«Il faut considérer l'art comme un organisme vivant...»
H. van de Velde

Il est des époques privilégiées où, tout à coup, sur un vieil arbre se greffe une jeune pousse. A ces heures-là il est aussi des lieux où se rencontrent et s'affrontent les divers courants, dans un antagonisme que le temps efface plus tard, car une aspiration commune, plus ou moins précise, les affermit en les opposant et parfois, de la manière la plus inattendue, les idées coïncident, s'enrichissent mutuellement avant de se diviser, d'évoluer, de poursuivre leur cours séparément. Vers les années 1880, Bruxelles fut l'un de ces lieux.

Octave Maus (Bibl. nº 5) rapprochera plus tard la naissance des XX d'une boutade lancée par un membre du jury officiel qui venait de refuser les toiles de deux ou trois peintres: «Qu'ils exposent chez eux». Sans doute pourrait-on s'employer à démontrer que, chaque fois qu'un mouvement d'art prend naissance, ses adversaires, consciemment ou non, le baptisent ou, tout au moins, déclenchent le signal vert du laissez-passer.

Historiquement, le cercle des XX naît de la désintégration d'un autre cercle, *L'Essor*, «pui s'embourgeoisait» (Bibl. nº 10) et dont se détachent: Ensor, Van Rysselberghe, Khnopff, de Regoyos, Charlet, Schlobach, partisans de plus d'audace.

« L'Art Moderne » du 7 octobre 1883 annonce la constitution du *Groupe des XX* qui se propose d'exposer chaque année, dus 13 février au 13 mars, les œuvres de ses membres, ainsi que celles de quelques artistes belges et étrangers sélectionnés « avec soin parmi les plus méritants » et dont le choix variera lors de chaque exposition. Un comité spécial, composé de trois membres, annuellement tirés au sort, sera chargé des invitations et de l'organisation de ces expositions. Lucien Solvay accepte tout d'abord les fonctions de secrétaire de cette association d'un genre nouveau, mais, dès le 11 novembre de la même année, paraît la liste des membres et le nom de celui qui incarnera dorénavant à la fois la combativité, le continuité, l'enthousiasme et la sagesse du mouvement: Octave Maus. Madeleine-Octave Maus, compagne avisée et clairvoyante, raconte, dans son livre (Bibl. nº 4) que, le 28 octobre 1883, les premiers Vingtistes, réunis à la Taverne Guillaume, rue du Musée, jetèrent leur signature sur une petite feuille de papier, esquissèrent les bases de la future association et choisirent les invités de la première exposition. Reprenons les noms des XX dans l'ordre indiqué par M.-O. Maus: F. Charlet, G. Vogels, J. Delvin, P. Du Bois, J. Ensor, Ch. Goethals, F. Khnopff, P. Pantazis, F. Simons, G. Vanaise, Th. Van Rysselberghe, G. Van Strydonck, Th. Verstraete. Les adhésions de Finch et de Dario de Regoyos arrivent par lettres. Au verso de cette petite feuille, le nom d'Octave Maus et son adresse: rue du Berger 27, Ixelles (lez Bruxelles). *Rue du Berger:* le symbole, décidément présidait aux destinées des XX dès le départ...

Par la suite, le cercle se complète par les adhésions de

A. Chainaye, J. Lambeaux, W. Schlobach, P. Verhaert et R. Wytsman, de manière à parfaire le nombre qui détermine son titre (Bibl. nº 4). Tout comme celles du cercle de l'Essor, les premières expositions des XX auront lieu dans les locaux du Palais des Beaux-Arts, rue de la Régence (aujourd'hui Musée d'Art Ancien); à partir de 1887, elles prendront place au Musée de Peinture, rue du Musée.

Parmi les premiers Vingtistes, il y aura d'assez nombreuses démissions. « Il faut en convenir », dit M.-O. Maus, « le groupe initial des XX avait manqué de jugement dans le choix naissante pour d'autres fins que la défense d'un art intransigeant » (Bibl. nº 4, p. 27).

En 1884, au lendemain de la première exposition, le sculpteur Jef Lambeaux s'aperçoit qu'il est vraiment en trop dangereuse compagnie; le médiocre Piet Verhaert démissionne lui aussi. F. Simmons et Th. Verstraete lâchent le groupe après l'exposition de 1885. En 1886, la veille du vernissage, J. Delvin, en passe de prendre rang parmi les officiels, se froisse parce que ses collègues le prient de réduire un envoi jugé excessif. La même année, G. Vanaise démissionne tout de suite après le vernissage: « Une tendance unique et absolue s'est imposée aux XX. Ne la partageant pas, je me retire ». Curieux point de vue puisque Ensor, Khnopff, Van Rysselberghe et Verheyden se coudoyaient. A. Chainaye et R. Wytsman abondonnent après l'exposition de 1888; le départ d'Henry de Groux, en 1890, fait exploser la dynamite vingtiste. En fait, les XX représentent l'insurrection consciente et organisée contre l'académisme; or, il y a toujours un moment où l'avant-garde prend feu et les flammes font peur. Disons toutefois,

à la décharge de certains démissionnaires qu'ils demeureront des alliés sûrs et que leur position de retraite s'inspire du principe même qui guide les XX: *l'individualisme* (Bibl. nº 5).

Il y aura aussi des disparus pleurés par leurs camarades: Pantazis meurt avant la première exposition, mais ses œuvres le représenteront; Charles Goethals meurt en 1885.

Sur vote des membres — votes souvent contradictoires dont le qualificatif le moins vif qu'on puisse leur appliquer est: « stupéfiant », les manquants sont remplacés. On voit arriver quelques aînés dont les XX recherchent l'appui, tels Rops et Verheyden « un homme arrivé, décoré, médaillé . . ., etc. » (Bibl. nº 4). Parmi les nouveaux venus : le sculpteur Guillaume Charlier qui, malgré sa personnalité timorée, n'abandonnera plus le vaisseau des XX, Anna Boch, collectionneur audacieux plutôt que grand peintre, Robert Picard, fils d'Edmond Picard, un Hollandais : Toorop, deux Français, l'un sculpteur, l'autre peintre : Rodin et Signac, enfin quelques jeunes de grand avenir : Henry van de Velde, Georges Minne, Georges Lemmen, William Degouve de Nuncques. Les divergences de vues, jointes aux complications inhérentes aux expositions, se font si durement sentir que les XX ne comptent pas toujours vingt membres exposants. Ils sont dix-huit en 1887 et en 1889, seize en 1888, dix-neuf en 1886 et en 1890.

Quant aux théories, les XX, en somme, n'en ont pas et n'ont d'autre but que de mener le bon combat. En 1883, c'est-à-dire avant la première exposition du groupe, Félicien Rops, qui dès le début avit encouragé O. Maus, lui écrit en le félicitant à ce propos : « Ce qui me plaît extraordinairement dans les XX, c'est leur absence de programme. Un

programme est déjà une règle. La règle est méthodiste. La méthode et la doctrine sont sœurs : voyez où l'on va... » (Bibl. nº 4, p. 24). Disons que des affinités au moins momentanées avaient réuni les membres des XX, mais qu'il n'y avait entre eux aucune unité de vues bien définie ni aucune intention d'aboutir à cette unité. Au surplus, comme toujours, l'avant-garde prenait racine dans un passé artistique récent: «L'Art Moderne» du 9 mars 1884 rattache les XX à «L'Art libre» (1) et cite le manifeste paru treize ans plus tôt : « Notre idée dominante c'est celle de l'affranchissement. Nous représentons l'art nouveau avec sa liberté absolue de tendances, avec ses caractères de modernité ». Plusieurs membres de la Société libre des Beaux-Arts: Artan, Meunier, Eugène Smits exposeront d'ailleurs avec les XX, à titre d'invités belges.

Les circonstances sont favorables à ce renouveau qui se manifeste non seulement dans le domaine des arts plastiques mais aussi sur le plan littéraire et musical.

En 1880, un groupe d'écrivains (dont Max Waller, Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Albert Giraud, Eugène Demolder) fondent une revue : « La Jeune Belgique », dont la devise est : « *Soyons nous* » et deviendra plus tard « *Ne crains* ». O. Maus trouvera parmi eux quelques amis à toute épreuve. En 1881, naît « L'Art Moderne » qui deviendra l'organe des XX; Edmond Picard, Victor Arnould, Octave Maus et Eugène Robert présidaient en 1883 aux destinées de cette revue.

En musique, déferle la grande vague wagnérienne,

(1) «L'Art libre», périodique paru en 1871, organe de la Société libre des Beaux-Arts, rédacteur en chef: Louis Dubois.

suscitant de tels enthousiasmes mais aussi de tels ennemis qu'encore en 1891, H. Maret écrit dans « Le Matin » : « Je ne suis certainement pas suspect de tendresse pour le wagnérisme. Je le considère volontiers comme une maladie fin de siècle ou, si vous le préférez, comme une fumisterie analogue au boulangisme. Wagner m'apparaît comme un Boulanger de la musique... ».

Octave Maus, éclectique, averti, musicien lui-même a immédiatement associé au groupe des XX la musique et la poésie. Dans la liste des conférenciers se suivent les noms de Albert Giraud, Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé (conférence sur Villiers de l'Isle Adam en 1890), Catulle Mendès (conférence sur Richard Wagner en 1884), Edmond Picard (conférences sur trois poètes belges d'exception : Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck et Charles Van Lerberghe, en 1890), Georges Rodenbach, Paul Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Théodor de Wyzewa.

Les programmes les concerts ont été partiellement conservés. Les noms de César Franck, G. Fauré, Vincent d'Indy, Chabrier, E. Chausson, H. Duparc voisinent ou se succèdent. En 1891, la musique russe est consacrée: Tchaikowsky, Rimsky Korsakow, Borodine. Eugène Ysaye crée la *Berceuse* de Fauré (au piano : l'auteur) et fait partie d'un quatuor que Van Rysselberghe a lestement croqué.

Dans le domaine des arts plastiques, par la voix autorisée d'Edmond Picard (« L'Art Moderne », 1884), « La jeune école proclame comme sa formule artistique l'étude et l'interprétation directe de la réalité contemporaine par l'artiste se laissant librement aller à son tempérament et maître d'une technique approfondie ». Un terme revient

souvent à propos des Vingtistes et de leurs invités : « les apporteurs de neuf ».

Tout de suite, les XX se ressentent du choc des influences étrangères, du fait des personnalités de premier plan qui sont leurs invités, à travers leurs contacts personnels et leurs voyages, ainsi que par suite du climat intellectuel qui règne en Europe.

Influences anglaises : Whistler qui vit alors à Londres, est l'invité des XX en 1884 et en 1886. Son art touche profondément Van Rysselberghe, Khnopff et Finch. Le Préraphaélisme exerce la séduction par Maus en 1888, mais il décline: Ford Madox Brown expose en 1893. Ces infiltrations préludent d'ailleurs à l'avènement du Symbolisme et ouvrent la voie à l'Art Nouveau. Walter Crane, propagateur de tant d'idées nouvelles, est invité en 1891.

Influences françaises s'exerçant simultanément: en 1884, ni les Vingtistes ni leurs invités belges ou étrangers n'ignorent l'Impressionnisme, bien que cette école soit encore discutée en France. Rodin, sculpteur considéré comme Impressionniste seulement en ce sens qu'il recherche la vie et le mouvement des corps, expose aux XX immédiatement. La même année s'ouvre à Paris le premier salon des Indépendants dont Seurat et Signac sont membres. En juin 1885, Durand-Ruel passe quelques jours à Bruxelles et montre, dans sa chambre à coucher de l'Hôtel du Grand Miroir, des œuvres de Degas, Renoir et Claude Monet. En 1886, Monet, Renoir et Redon apparaissent aux XX. En 1887, c'est le tour de Seurat et de Pissarro. Rodin revient. Degas décline l'invitation qui lui est adressée. Puvis de Chavannes, sollicité aussi, n'a rien à envoyer.

En 1888, le préambule d'Octave Maus au catalogue des XX est consacré à *La recherche de la lumière dans la peinture*. Ce catalogue, document d'une valeur inestimable, reproduit en fac-similé l'écriture des exposants ainsi que des dessins spécialement exécutés par eux à cette occasion. Signac et Toulouse-Lautrec sont présents. Gustave Moreau s'abstient. En 1889, Monet et Seurat sont invités pour la deuxième fois; un nouveau venu fait sensation: Paul Gauguin. Félix Fénéon, ami de Seurat et ardent commentateur du Néo-impressionnisme, publie un article dans « L'Art Moderne » à propos du salon des Indépendants à Paris. En 1890, Cézanne passe inaperçu, Van Gogh est l'object des commentaires les plus passionnés. Puvis de Chavannes s'obstine dans son refus, malgré l'intervention de Durand-Ruel. En 1891, Van Gogh est mort et les XX lui rendent hommage. Un autre Hollandais, Floris Verster, est amené par Toorop. Gauguin revient. Les affiches de Chéret jettent une note de gaîté. En 1892, Seurat est mort et les XX célèbrent sa mémoire, Maurice Denis apparaît. Toulouse-Lautrec revient. Un céramiste extraordinaire, nommé Delaherche, envoie quelques œuvres. Gallé, qui voyage à l'étranger, reçoit l'invitation des XX trop tard.

En 1893, le mélange des nationalités est particulièrement apparent: Belgique, France, Angleterre, Pays-Bas sont représentés pas des personnalités de premier plan. Notons la présence de l'énigmatique Thorn Prikker très en avance sur son époque.

Ainsi, au sein des XX, Impressionnisme, Pointillisme, Symbolisme, Art Nouveau se coudoient et s'enchevêtrent. Certains courants plastiques s'imposent à travers des tech-

niques et sous l'aspect de théories momentanément et apparemment contradictoires.

En 1884, triomphait, nous l'avons vu, la notion de *modernité*, dont Baudelaire s'était déjà fait le champion et dont la substance avait nourri toute son époque. « Le peintre de la vie moderne est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel » proclame « L'Art Moderne » (1885). La définition est assez vague. En Belgique, cependant, quelques années plus tard, le modernisme se confond avec une tendance d'ordre plastique cette fois, reprise elle aussi aux Impressionnistes français, mais transformée, et encore en pleine évolution : le *Japonisme*. En 1889, en même temps que le septième salon des XX, s'ouvrait à Bruxelles, au Cercle artistique, une exposition d'art japonais. Les critiques sont en alerte; le *Japonisme* est une chose qu'ils connaissent bien et les voilà qui l'introduisent comme un condiment dans tout ce qui touche aux arts plastiques, quitte à démentir, dans certains cas, son importance (« L'Art Moderne », 1889). Puis à nouveau les pistes se brouillent. En 1887, « La Fédération Artistique » (Bibl. nº 10) publie une étude sur l' *Art nouveau*. Il ne s'agit encore nullement du style qui prend naissance en Angleterre, le *modern style* et qui se répandra dans les pays de langue française sous la dénomination d'*Art nouveau*. Pour l'auteur de cet article, le tableau moderne doit être l'expression d'une émotion picturale fortement ressentie par l'artiste, agréable ou désagréable, peu importe. En 1889, Octave Maus, toujours en éveil, constate que le salon des XX est supérieur au précédent parce qu'il a plus d'unité « Une chose frappe, c'est le côté littéraire des œuvres exposées et qui prend

positivement le dessus. La matière disparaît. On va vers un art de pensée ».

La même année, « L'Art Moderne » (1889) publie des reflexions analogues : « L'art est avant tout pensée philosophie, synthèse, vie — le mot : symbole est déjà profané — mais vie des idées; le mot : moderniste n'aura bientôt plus de sens, ni le vocable : naturaliste non plus ». Quelques mois plus tard, cette revue publie un article de tête: *L'Art qui fait penser*. Il y est question d'un « besoin d'au delà, de lointaines et mystiques idées, évocatrices de rêve, prolongeant la réalité, la dure, matérielle et précise réalité, aux fermes contours, la prolongeant en de vaporeuses chimères, l'auréolant, fumant autour d'elle, au dessus d'elle, en un encens de pensée... ». La peinture comporte, selon l'éditorialiste « une dose si intense d'intellectualité, enchevêtrant si étroitement l'être et le non-être, la vie extérieure et la vie émue de l'âme... »

Rêve, symbole, tout cela implique *transpositon* d'une idée dans le domaine plastique, transposition qui peut s'effectuer selon différentes techniques. La brume, le « reflet », les impressions musicales, le mystère... ces notions vont se regrouper autour de Joséphin de Peladan (Bibl. nº 76) dit Sâr Peladan et du mouvement Rose-Croix, dans lequel l'occultisme occupe une place privilégiée et qui répudie la civilisation moderne au nom de l'Art et de la pureté. Le premier salon des Rose-Croix s'ouvre à Paris en 1892. Plusieurs Vingtistes y participent : Khnopff, George Minne et Jan Toorop (Bibl. catalogue). Sâr Peladan commence son introduction au catalogue par ces mots: « Artiste, tu es prêtre: l'Art est le grand mystère ». Mais, au sein même des

Vingt, se produisent des réactions très vives. Théo Van Rysselberghe, dont le rôle auprès d'Octave Maus fut toujours déterminant, lui écrit en 1892 : « Rose Croix. O. que j'aurais voulu que tu visses cela: à distance, cela peut paraître recéler quelque chose, mais vu de près, c'est absolument infâme ».

Depuis quelques années, l'incarnation même du Symbolisme décadent : l'image du Sphinx, s'est imposée. Rops, Khnopff, Rodin, Van der Stappen s'en emparent, et pareils à Œdipe, cherchent, chacun selon son style, à répondre aux énigmes de l'art.

Déjà se lève un nouveau Symbolisme, à tendance linéaire, issu du Synthétisme de Gauguin et des apports anglais (Bibl. catalogues), y joignant des réminiscences japonaises et d'autres sources d'inspiration venues de l'Orient. Cette seconde vague symboliste se confondra en partie avec le style *Art nouveau* (appelé aussi : modern style, style Liberty, style nouille, style « entrées de métro »). Tout de suite et toujours à l'exemple des artistes anglais, elle dévie. A partir de 1891, huitième exposition des Vingt, dont Lemmen dessine l'affiche, l'art décoratif ou art appliqué fait son entrée dans le groupe, suivant la piste qu'avait découverte Henry van de Velde.

En 1892. Georges Lecomte consacre la conférence faite aux XX au « *souci de beauté décorative* qui nous paraît, en dehors de toute préoccupation secondaire, devoir être *la marque distinctive de notre époque et de l'histoire générale des arts* ». En 1893, les arts décoratifs occupent deux salles entières : étains, céramiques, paravents, cartons pour vitraux, broderies. Le principe nouveau d'égalité entre les

arts (peinture, sculpture et art appliqué) s'impose rapidement, principe progressiste, à caractère social très marqué, défendu par une élite qui s'affirmera au delà et en deçà des XX.

Que deviennent, dans ces champs magnétiques, les principaux artistes belges, membres ou invités des XX considérés cette fois individuellement.

Aucun d'eux ne demeure indifférent à ce qui l'entoure. Les uns succombent aux influences, se ressaisissent et en tirent finalement bénéfice : Van Rysselberghe, Paul Dubois, Lemmen. Les autres trouvent, dans cette atmosphère troublée, la sève particulière qui nourrit leur style et leur rêve : Rops, Mellery, Khnopff, Minne, Degouve de Nuncques. D'autres encore cherchent à tâtons leur personnalité véritable, et même s'ils se trompent peut-être sur euxmêmes au commencement, l'erreur, commise avec tant d'ardeur et tant de talent, est non seulement permise, mais salutaire : Finch, Henry van de Velde. Quelquesuns résistent, s'enfoncent plus profondément dans le sol qui les entoure, dans le spectacle de leur réalité, prennent seulement appui sur ce qui leur vient de l'étranger et parfois ouvrent la voie : C. Meunier, Vogels. Enfin, il est un lion qui rugira, solitaire, se sentant et se coulant différent, allant parfois jusqu'aux frontières où se touchent l'ironie, l'angoisse et la folie (PL. VIII), avant de sombrer dans la parodie et de se sauver du déserpoir en s'adonnant à ce que les XX coulaient à tout prix éviter — la formule et le système, pratiquant d'ailleurs ceux-ci avec un si génial instinct de peintre, que l'artiste demeure le plus grand : nous avons nommé James Ensor.

Ce lion-là aura parfois des mouvements de défense qui prennent une allure imprévue de Nationalisme. C'est à propos de Whistler que se pose, pour la première fois, aux XX le grave problème de l'admission de membres étrangers. Ensor écrit à ce propos à la fin de l'année 1886 : « admettre Whistler aux XX, c'est marcher vers la mort, cette première maladresse commise, l'on ne pourra s'arrêter en si beau chemin, il faudra alors admettre Rodin, Monet, Renoir ou même Puvis de Chavannes... » Il poursuit : « Pourquoi admettre Whistler, sa peinture sent déjà le moisi et le renfermé. Si vous croyez au bon effet pour le public, n'oubliez pas que la réputation de M. Whistler est comme la nôtre, détestable dans l'épicerie. On le trouve toqué timbré, grognon, plein de suffisance et pourri de fausse distinction ». Vogels, à ce moment-là, vote comme Ensor, bien qu'avec des nuances inspirées par son admiration pour Whistler. Mais en 1889, Ensor se rattrape. Le danger est peut-être passé... « Si M. Raffaelli n'est pas élu, je vote pour M. Collin. Si M. Rodin n'est pas élu, pour M. Seurat et si M. Bernard n'était pas élu, je le remplacerais par M. Whistler ».

Une réaction du même ordre émane d'un artiste insolite, mais secondaire : Henri de Groux. L'incident a été relaté par M. O. Maus (Bibl. nº 4). En 1890, l'avantveille du vernissage des XX, Henry de Groux déclare retirer son envoi, ne voulant pas exposes dans la même salle que l'exécrable *Pot de soleils* de Monsieur Vincent (Van Gogh) ou de tout autre agent provocateur. Le même jour, il écrit à Octave Maus: « Les tableaux de M. Vincent, Sisley, Dubois-Pillet (qui est peut-être un très bel officier, mais

certainement le plus mauvais peintre de la création peuvent en général intéresser énormément un aliéniste, mais non un peintre ».

Cependant, comme nous l'avons dit, les XX compteront trois membres étrangers : un Hollandais et deux Français. Toorop, qui fut avec Verhaeren en Angleterre, expose à Bruxelles, à l'Essor, en 1884 et est élu aux XX dès 1885. Au moment de son élection, il est soutenu par huit Vingtistes, parmi lesquels Vogels, Finch, Van Strydonck et Paul Dubois. Ensor s'abstient, mais dans une lettre antérieure au vote, c'est lui qui avait proposé de remplacer Pantazis par Toorop.

Rodin est invité par les XX en 1884 et en 1887. Il devient membre en 1889. Les pièces qu'il montre à Bruxelles sont peu nombreuse mais elles font grande impression; on les compare à une symphonie de Beethoven.

Quant à Signac, invité en 1888, membre à partir de 1890, dès le départ, il s'emploie à aider ses collègues à Paris et sera l'un des plus fidèles alliés des XX en France.

Des fils multiples, tendus de part en part, forment pour les XX, tout au long de leur parcours, un cocon fragile, mais protecteur : ces fils sont ceux de l'amitié. Ils se croisent, s'embrouillent, nouent des groupes et les défont, jaillis parfois au départ d'une vocation commune, d'une fraternité d'aspiration, d'estime, d'admiration ou encore d'invisibles, mais étroites correspondances. Amitiés entre les peintres, l'un présentant et défendant l'autre, amitiés avec les poètes et les musiciens.

En 1889, Henry van de Velde dans une lettre à Maus, reprend un passage d'une lettre à lui adressée par le poète

Charles van Lerberghe : « Je songe à ces XX comme à une merveilleuse Noël qu'on m'aurait promise — pleine de lumières et d'étoiles et parmi lesquelles mes plus amies ».

Le rayonnement des Vingtistes est accru par la création de plusieurs cercles analogues : en 1887, à Anvers, Henry van de Velde et le poète Max Elskamp réforment, sous le titre « Association pour l'art indépendant », le « centre d'art que les puissances ménapiennes étaient arrivées quelques années auparavant à saper » (Lemonnier). En 1888, une exposition correspondant aux XX s'ouvre à Paris chez Georges Petit et s'intitule : « Les trentistes ». En 1889, une exposition des XX, limitée aux membres, a lieu à Amsterdam. Des contacts nombreux relient Bruxelles à Paris, jouant dans les deux sens, car c'est à Bruxelles, souvent *avant* Paris, que idées s'éclairent en s'affrontant. Même la dissolution des XX, en 1893, se place sous le signe de la confiance qu'apportent à Maus les Vingtistes les plus influents.

Voici la minute de la lettre adressée aux membres:

« Mon cher ami,

Plusieurs membres de l'Association des XX, estimant que les cercles d'avant-garde ne doivent pas durer trop longtemps sous peine de déchoir ou de reculer et trouvant que le terme de 10 années que nous avons victorieusement atteint est un maximum qu'il ne faut pas dépasser, ont proposé la dissolution de la Société.

Après une discussion qui a pris 2 séances, la question a été mise aux voix : ont voté pour la dissolution : MM. Paul Dubois, Fernand Khnopff, Robert Picard, Henry van de Velde et Théo van Rysselberghe. Se sont abstenus

MM. Willy Finch, Guillaume Charlier et Georges Lemmen.

Le secrétaire et le trésorier se sont prononcés pour la dissolution. Désireux de recueillir l'avis des membres qui, à cause de leur résidence à l'étranger n'ont pas pu prendre part au vote et (ou) qu'une absence momentanée a empêché d'assister à la séance, je vous prie de me dire le plus tôt possible ou au plus tard avant le 20 courant si vous vous prononcez pour ou contre la dissolution. Nous ne tiendrons compte pour former la majorité que des votes qui m'auront été transmis avant la date précitée.

Croyez, mon cher ami, etc...

Secrétaire des XX.

Bruxelles, le 9 novembre 1893. »

Et voilà comment, au travers des archives, se dessinent les votes pour la dissolution des Vingt.

P. Dubois	oui
F. Khnopff	oui
R. Picard	oui
V. Rysselberghe	oui
V. de Velde	oui
Lemmen	s'abstient
Charlier	s'abstient
Finch	s'abstient
A. Boch	oui
Ensor	non
Vogels	(un blanc en regard de son nom)

Regoyos	oui
Toorop	oui
Signac	oui
Rops	oui
Rodin	(1)
Schlobach	(1)
Charlet	(1)
Van Strydonck	(1)
Minne	(1)

Des contacts personnels contribueront sans aucun doute à préciser les positions finales.

Ensor, en se prononçant contre la dissolution, est une fois de plus dans l'opposition. Lemmen s'abstient jusqu'à la fin. La grande majorité des autres membres donne avec joie son adhésion au nouveau mouvement qu'Octave Maus se prépare à créer : *La libre esthétique*, qui prendra la relève des XX jusqu'en 1914.

L'aile marchante des XX a toujours eu l'opinion publique contre elle. On parla du « monstre appelé Vingtisme ». Les gens de lettres relurent Madame de Sévigné pour qualifier le groupe : « ruisselant d'inouïsme ». Un critique se voulant objectif, rapporte une réflexion surprise au cours d'un vernissage : « Ma parole, on se serait cru à une première de Wagner ». En 1889, un député attaqua les XX à la Chambre et demanda que les locaux du Musée ne servent plus à ces expositions « ridicules ». Il faut dire qu'en revanche « L'Art

(1) Blanc en regard de leurs noms, les réponses n'étant sans doute pas encore parvenues.

Moderne » (1891) injuriait copieusement « les gardiens du sérail de la place du Musée » et proclamait, en parlant des personnages officiels : « ils sont plus néfastes que des accidents de chemin de fer. »

Les XX eurent pour eux quelques esprits avertis, les snobs, les curieux; chaque vernissage fut un succès mondain. Ils trouvèrent leurs plus ardents défenseurs parmi les poètes et les artistes. Octave Maus avait coutume de dire, après de longues années d'expérience : « Depuis le temps que je ne suis pas encore arrivé à prévoir ce qui va exaspérer les gens. C'est toujours inattendu ».

Que soient pardonnées aux critiques qui se trompèrent leurs erreurs de jugement. Sommes-nous infaillibles et pouvons-nous dès lors être autre chose qu'indulgents? Les conclusions des diverses tendances du Vingtisme ressortent d'un article d'E. Verlant (Bibl. nº 10) : « Qu'on sympathise ou non, on ne peut pas méconnaître que ce qu'il y a dans les jeunes générations de plus indépendant, de plus artiste, de plus désintéressé, de plus vivant, c'est aux XX, parmi les membres actuels et anciens qu'il faut le chercher ».

Un an plus tôt, É. Verhaeren avait écrit à propos du salon des Indépendants à Paris (Bibl. nº 8) une phrase qui aurait pu tout aussi bien s'appliquer aux XX : « Toutes ces tendances me font songer à de mouvants et kaléidoscopiques dessins géométriques qui se contrarient à tel instant, s'unissent à tel autre, rentrent tantôt les uns dans les autres pour se séparer et se fuir peu après, mais tournent tous néanmoins dans un même cercle, celui de l'art neuf ». Dans ce cercle, des alliances se forment et se dissolvent, des

fissures ébranlent les plus sincères convictions. Puis l'inspiration renaît de ses propres cendres et reprend son vol triomphant.

Telle est l'histoire des XX, pas bien différente en somme, de celle de l'art d'avant-garde de tous les temps. O. Maus lá conclura à Lausanne lors de sa conférence (Bibl. nº 5) : « Messieurs, je me suis amusé pendant toute ma vie. La confession que je viens de vous faire vous a appris de quelle façon. La recette, je vous la livre : Aimez l'art, efforcez-vous de le servir et de le répandre ».

L'exposition du « Groupe des XX et son temps » se voudrait conçue et réalisée selon cette recette. Sans représenter, faute de place, tous les artistes qui défilèrent aux cimaises entre 1884 et 1893, elle tente néanmoins de faire la synthèse du Vingtisme en ses aspects multiples — membres et invités dont certains comptent aujourd'hui parmi les plus célèbres — en tenant compte des sources d'archives et de la presse de l'époque, mais aussi du recul du temps et de son jugement.

F.-C. LEGRAND

CATALOGUE

ANQUETIN, Louis

Né à Etrepagny (Eure) en 1861; mort à Paris en 1932.
Entre à l'atelier de Cormon en 1882. Il est attiré par Degas, les Japonais, et les théories de Gauguin. Pendant l'Exposition Universelle de 1889, il présente ses œuvres au Café Volpini avec le groupe qui sera dénommé plus tard «Groupe de Pont-Aven», et à la Galerie Le Barc de Boutteville. Ses recherches sont alors de même nature que celles d'Émile Bernard: sujets modernes exprimés en un style synthétique, teintes plates et cloisonnées.
Après 1890, Anquetin se tourne vers l'art des musées; obsédé par le XVII[e] siècle flamand et notamment par Rubens, il renonce au modernisme tant dans l'ordonnance de ses compositions que dans sa manière de peindre.
Invité des XX en 1888. Anquetin accepte l'invitation de Maus, «comme je l'avais promis», dit-il, «à M. Van Rysselberghe». Il expose aux XX au moment où ses conception sont le plus d'avant-garde. A en croire certains journaux de l'époque («La Chronique», «Le Cri du Peuple»), ses envois n'auraient pas tous été accrochès. Quoi qu'il en fût, ses ouvrages suscitèrent des appréciations mitigées. Si certains louèrent la maîtrise de son trait et sa mise en page à la japonaise, par contre, Théo Hannon (dans «Le Rapide») exprime l'opinion que Louis Anquetin «a trouvé une sensation nouvelle de la palette: le japonisme appliqué à l'article de Paris»; d'autres sont choqués par ses couleurs violentes: «Toutes ses productions trahissent cruellement son hystérie oculaire». Émile Verhaeren résume les deux tendances quand il écrit à Van Rysselberghe: «Anquetin a des dessins surprenants, mais ses peintures décoratives aveuglent». M.-J. C. H.

1 ÉTUDE DE FEMME

Pastel sur papier. 55 × 49. Signé et daté dans le bas à droite: Anquetin 1890

HIST.: Acheté à l'artiste en 1890 pas Van Cutsem

Tournai, Musée des Beaux-Arts

ARTAN DE SAINT-MARTIN, Louis

Né à La Haye en 1837. Mort à Nieuport en 1890.
Fils de parents belges. Après un bref passage à l'armée, il démis-

sionne et s'adonne à la peinture sous la direction d'Édouard Delvaux et de Henri Marcette; il fréquente aussi les milieux parisiens et rencontre notamment Courbet. Sa vocation de peintre de marines se révèle au cours d'un séjour en Bretagne et se confirme le long de la mer du Nord, où il finit par s'installer à La Panne, dans une cabane, face à la mer. En 1868, il participe avec son ami Louis Dubois à la fondation de la Société libre des Beaux-Arts, dont Dubois était l'animateur, «pour batailler contre les routines et y promouvoir les idées nouvelles, les formes vivantes» (Paul Fierens).

Invité des XX en 1884 et en 1887, ainsi que d'autres membres de la Société libre des Beaux-Arts, il accorde au jeune groupe des XX cet appui que l'on recherche volontiers auprès d'un aîne. F.-C. L.

2 VUE DE L'ANCIEN BERCK
Huile sur toile. 34 × 63. Signé dans le bas à droite: Artan
HIST.: Don de Rodolphe Wytsman (membre des XX de 1883 à 1887) en mémoire de sa femme, Juliette Wytsman.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

BOCH, Anna

Née à La Louvière en 1848, morte à Bruxelles en 1933.
Sœur du peintre Eugène Boch dont van Gogh fit le portrait. Élève d'Isidore Verheyden, elle travaille par la suite avec Théo Van Rysselberghe, qui est son cadet de près de quinze ans. Peintre de paysages, de fleurs et de marines. Son œuvre est inégale; elle n'est pas parmi les «apporteurs de neuf», mais sa clairvoyance et sa compréhension des problèmes de l'art moderne ne sont jamais en défaut. C'est elle qui achète à van Gogh la seule œuvre qu'il vend de son vivant. Elle achète aussi et offre ou lègue aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles un Gauguin, un Seurat et *La Musique russe* d'Ensor. Sa collection personnelle, vendue en 1936, après sa mort, comportait des toiles de Toorop, Van Rysselberghe, Finch, Pantazis et Verheyden.

Elle devient membre des XX en 1886 et exposera chaque année.
En 1887, Verhaeren écrit, dans «La Vie moderne», qu'Anna Boch est très en progrès.
En 1888, «Le Cri du Peuple» la range aux côtés de Vogels et de Toorop «dont l'art attardé est néanmoins au niveau des meilleurs salonistes».

En 1889, O. Maus lui-même, dans «La Cravache», l'associe à Toorop, à Dario de Regoyos et à Henri van de Velde et constate que sa palette «s'est singulièrement clarifiée». En 1890, elle expose à Paris à la Société des Artistes Indépendants, aux côtés de plusieurs Vingtistes et invités des XX.
En 1893, Anna Boch se lance dans l'art décoratif et expose aux XX un paravent à 4 feuilles, qui semble, malheureusement, avoir disparu. F.-C. L.

3 CÔTÉ DE BRETAGNE

Huile sur toile. 108 × 146,5. Signé dans le bas, à droite : A. Boch
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

DE BRAEKELEER, Henri

Né à Anvers en 1840; mort à Anvers en 1888.
Fils du peintre Ferdinand De Braekeleer et neveu de Henri Leys, sous la direction duquel il travaille dès 1855.
En décembre 1863, fait un voyage en Hollande et y admire les œuvres de Pieter De Hooch, de Jan Steen et surtout de Vermeer de Delft. Durant la première parti de sa vie, pratique une technique traditionnelle; mais après une période d'inactivité (1880-1884), renonçant au métier archaïsant de naguère, il adopte une technique plus libre et plus personnelle, exaltant les effets de lumière à base d'or et d'ambre au moyen de petites touches prestes.

Invité des XX en 1887. Il envoie dix œuvres. Le fait d'avoir invité Henri De Braekeleer en même temps qu'un novateur comme Seurat, témoigne de la largeur de vues des XX. Dans la «Jeune Belgique», Verlant écrit que De Braekeleer «nous apparaît comme un grand maître, le dernier de la pure tradition flamande». «La Wallonie», dans un article signé F.S., écrit que «c'est le seul des anciens qui nous ravit encore». Émile Verhaeren, fort épris cependant de peinture moderne, écrit qu'il l'admire et que «ce qui le sacre grand artiste. c'est l'intensité du rêve qu'il a suscité (*sic*)»; «je ne sache rien», ajoute-t-il (dans «La Vie Moderne», 1887), «d'aussi pénétrant qu'un de ses envois, qui représente un vieillard assis seul, près d'une fenêtre ouverte, dans une chambre immense». Ces derniers mots se rapportent, selon toute vraisemblance, à *L'Homme à la chaise*. M.-J. C. H.

4 L'HOMME A LA CHAISE (OU LA SALLE DE LA MAISON DES BRASSEURS) 1875

Toile. 79 × 63. Signé en bas à droite : Henri De Braekeleer
EXP.: Salon de Bruxelles 1876. Les XX, 1887
HIST.: Collection Eugène Marlier. Vente Marlier 1920. Offert par G. Caroly au Musée d'Anvers en 1921

Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

BREITNER, George Hendrik

Né à Rotterdam en 1857; mort à Amsterdam en 1923.
En 1875, s'inscrit à l'Académie de La Haye. Devient membre du Cercle d'art Pulchri Studio et, en 1880 est l'élève de Willem Maris. Enseigne lui-même pendant un an à la Société Ars Aemula Naturae, à Leyde, puis en 1882-83 à l'Académie des Beaux-Arts de Rotterdam. En 1881, travaille dans le Brabant septentrional et assiste aux grandes manœuvres qui lui inspirent toute une série d'aquarelles.
Se fixe à La Haye, s'y lie d'amitié avec Van Gogh et, à la suite d'une maladie, est hospitalisé en même temps que Van Gogh à l'Hôpital communal. En 1884, il envoie à l'exposition universelle d'Anvers sa *Charge de hussards*. La même année, il se rend à Paris et travaille pendant quelques mois dans l'atelier de Cormon. S'installe en 1886 à Amsterdam dont la vie et le pittoresque le fascinent. Il entre à l'Académie des Beaux-Arts de l'État, dirigée pas Auguste Allebé. A partir de 1893, après une nouvelle maladie, il se fait aménager un atelier dans le Jordaan, quartier populaire d'Amsterdam qui lui inspirera ses nombreuses scènes de la vie urbaine. La première grande exposition de ses œuvres à l'étranger aura lieu à Anvers en 1909, à « L'Art contemporain ».
Il fut toujours très apprécié en Belgique, pour son côté « visionnaire » de la réalité, sa conception très personnelle des formes dans la lumière. Auguste Vermeylen pensait à Frans Hals devant cette facture tachiste, à la fois nerveuse et solide, mais « c'est un autre aspect de Hals que celui qu'a vu Manet », ajoutait-il.

Invité des XX en 1886, Breitner envoie quatre toiles appartenant à M. van Wisseling. « L'Art moderne » s'intéresse à lui au point de publier un compte rendu de sa participation à une exposition

qui se tient la même année en Hollande. Le correspondant hollandais de cette revue loue ses qualités de coloriste raffiné et de dessinateur nerveux. F.-C. L.

5 PORTRAIT DE FEMME PL. II

Huile sur toile. 66 × 37. Signe en bas à gauche
HIST.: Acquis de M. Van den Bosch, 1931
Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

CASSATT, Mary

Née en 1844 à Allegheny City (Pennsylvania) - Morte à Château-du-Mesnil - Beaufresne, près de Beauvais, en 1926.
Fille d'un riche banquier de Pittsburg, vient travailler en France en 1868 et devient l'élève de Chaplin. Voyages en Italie, en Espagne, et en Belgique. Rencontre à Anvers Edgar Degas qui la dirigera et la conseillera. Participe en 1879, à la quatrième exposition des Impressionnistes. Elle évolue, sous l'influence de Degas et des estampes japonaises.

Invité des XX en 1892. Déjà en 1885, Raffaelli insistait pour qu'on l'invitât. En 1886, elle refuse et en 1887, elle répond que Durand-Ruel part pour New York et emporte toutes ses toiles. C'est elle qui introduit aux XX, à sa place, Berthe Morisot. E. Verlant écrit dans «La jeune Belgique» (1892): «Voici miss Mary Cassatt, transformée en Japonaise, appliquant avec une dextérité étonnante les procédés, le dessin, les colorations, les conventions de l'art japonais à des scènes familières de la vie occidentale». F.-C. L.

6 BAIN D'ENFANT
31,5 × 24,8

7 LA LETTRE
34,5 × 22,8

8 LA TOILETTE
36,2 × 26,2

Trois pointes sèches et aquatintes, appartenant à une série de 10 planches publiées y 1891; impressions en couleurs
Georges Lemmen écrit dans «L'Art Moderne» (1891: «Si la première, ce *Bain d'enfant*, est, pour l'étude du procédé, une voulue traduction

européenne d'Outamaro (et l'artiste l'intitule « Essai d'imitation de l'estampe japonaise »), *La lettre* et *La Jeune femme essayant une robe* font prévoir des œvres d'une nouveauté d'art charmante et parfaitement personnelle ».

Paris, Cabinet des Estampes

CÉZANNE, Paul

Ne et mort à Aix-en-Provence: 1839-1906.
Fils d'un chapelier devenu banquier, Paul Cézanne fit des études classiques au Lycée d'Aix, où il se lia avec Émile Zola d'une amitié qui dura jusqu'à la publication de « L'Œuvre » (1886). Après deux ans de droit, il rencontre Guillaumin et Pissarro à l'Académie Suisse, puis Monet et Renoir. Mais ce n'est qu'en 1872 que l'influence de Pissarro se fait sentir chez lui car entretemps il est passé par une période romantique, sous le signe de Delacroix, et il a été influencé par Courbet puis par Manet (1866). En 1872, il s'installe à Auvers-sur-Oise et se laisse convertir au plein-air et à la lumière par Pissarro, qui habite Pontoise. Sa palette se débarrasse de ses couleurs sombres, sa matière s'allège et le pinceau remplace le conteau à peindre.
Refusé à l'École des Beaux-Arts, refusé au Salon, Cézanne sera, comme Manet, révolutionnaire malgré lui. En 1874, il participe à la première exposition impressionniste chez Nadar et c'est son envoi qui y suscite la plus vive réaction. Il affrontera encore le public, à la troisième exposition, pas un envoi de seize tableaux, mais les sarcasmes dont il fut l'objet le déterminèrent à ne plus exposer et à travailler pour lui seul, sa fortune lui en donnant le moyen matériel. Sans perdre le contact avec les Impressionnistes (Renoir notamment), il poursuit en isolé sa recherche d'un style personnel dans le sens de la construction synthétique. « Il voulut la synthèse qui devait lui permettre d'ajouter la joie de son esprit à la joie des yeux » (Charles Morice). Dans ses dernières années, il se laissa aller à une expression plus lyrique.
Ce n'est qu'à partir de 1900, qu'il commença à connaître le succès, succès qui, bien que tardif, ne fit dès lors que croître pour devenir éclatant au Salon d'Automme de 1904. *L'Hommage à Cézanne* de Maurice Denis (1901) témoigne de l'admiration des jeunes peintres pour Cézanne qu'ils considèrent comme un maître.

Invité des XX en 1890. Malgré le refus d'exposer auquel il s'était systématiquement tenu depuis 1877, Cézanne accepte, contre

toute attente, l'invitation de Maus. «J'avais résolu de travailler dans le silence jusqu'au jour où je me serais senti capable de défendre théoriquement le résultat de mes essais. Devant le plaisir de me trouver en si bonne compagnie, je n'hésite pas à modifier ma résolution» (Bibl. nº 4, p. 91).
Cependant, la participation de Cézanne passa presqu'inaperçue, éclipsée qu'elle fut sans doute, comme celle de Renoir, par l'éclat novateur des œuvres de van Gogh.
L'envoi de Cézanne comprenait une esquisse de *Baigneuses* et deux paysages, dont celui mentionné au catalogue du salon des XX sous le titre *Une chaumière à Auvers-sur-Oise* (appartenant à M. Chocquet) semble s'identifier à l'œuvre qui avait figuré à la première exposition des Impressionnistes de 1874, sous le titre *La maison du pendu, Auvers*. S'il en est bien ainsi, cela prouverait que l'œuvre de Cézanne, révolutionnaire en 1874, était, seize ans plus tard, en voie de devenir classique. M.-J. C. H.

9 ROUTE CONDUISANT A UN LAC

Toile. 92 × 75. Non signé. Peint entre 1885 et 1890
HIST.: Collection André Bonger, Amsterdam

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

10 LES TROIS BAIGNEUSES (1879-1882)

Toile. 52 × 54,5
HIST.: Collection Henri Matisse

Paris, Musée du Petit Palais

CHARLIER, Guillaume

Né à Ixelles (Bruxelles) en 1854; mort à Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles) en 1925.
D'origine modeste, d'abord aide-praticien chez Geefs et chez Simonis, il suit les cours de l'Académie de Bruxelles, sous Simonis et Vander Stappen. Grâce à l'aide matérielle du collectionneur bruxellois Van Cutsem, va travailler à Paris, chez Cavelier. Prix de Rome en 1882, l'étude de l'antiquité et de l'art italien ne le détourne que peu de la tendance réaliste qui s'affirmait déjà dans sa *Houilleuse* (1880); en 1891, Verlant («Journal de Bruxelles») dira encore de lui: «M. Charlier continue son art loyal de réalisme

sincère sans tapage», réalisme parfois littéral, voire sentimental et anecdotique. Il ne fut cependant pas hostile aux tentatives des jeunes: Horta a été l'architecte de ses monuments à Gallait et à Bara.

Membre des XX. Élu en 1885 en remplacement de Jef Lambeaux démissionnaire. Expose aux XX régulièrement chaque année; ses envois témoignent de ses diverses sources d'inspiration: portraits, enfances, maternités, tranches de vie puisées dans les milieux prolétariens et le monde des travailleurs de la mer. En général, Charlier est apprécié avec faveur non seulement à Bruxelles, mais même à Paris où le Salon accueille certaines de ses œuvres. Il est à cette époque considéré comme un des meilleurs sculpteurs belges. Lucien Solvay («Le Soir», 1889) estime «qu'il n'y a pas d'esprit plus clairvoyant et plus sincère que M. Charlier: il observe, il s'émeut, il traduit» et «Le Mobilier» (1893) fait une place à part à *Souvenir*, «œuvre pleine de pensée et de poésie», dit-il.

M.-J. C. H.

11 SOUVENIR

Bronze. H.. 72 - Larg. 45 - Prof. 55

HIST.: Collection Van Cutsem

EXP.: Salon de Paris, 1889; les XX, 1889, Souvenir (plâtre); les XX, 1893, Souvenir (bronze)

Bruxelles, Musée Charlier

CHERET, Jules

Né à Paris en 1839; mort à Paris en 1933.
Apprend seul le dessin alors qu'il travaille chez un lithographe. Fait un séjour de dix ans en Angleterre pour y étudier les procédés nouveaux de la lithographie en couleurs. En 1866, fonde une imprimerie à Paris et commence sa carrière d'affichiste, qui sera féconde. L'abandon de l'encre pour le crayon lithographique et les contacts avec les Impressionnistes achèveront de mûrir son talent. Chéret a renouvelé l'affiche et en a fait un art. Le sens de l'arabesque, du mouvement, de la gaîté, de la grâce des couleurs et des lignes, le tout pimenté d'un humour tendre: esprit du XVIII[e] siècle mais inspiré par son époque, c'est le Tiepolo de la rue.

Invité des XX en 1891. Chéret n'était pas un inconnu à Bruxelles, puisqu'une exposition d'affiches au Musée du Nord, en 1890,

l'avait révélé. Soucieux de ne demeurer étranger à aucune forme d'art, les XX l'invièrent par le truchement de Signac et de Rodenbach. Il envoya non seulement des affiches mais aussi deux pastels; pendant les premiers jours, ces derniers seuls furent exposés; on montra ensuite les affiches; le tout eut un succès unanime. Verlant écrit dans le «Journal de Bruxelles» : «Ses affiches égaient les murs de leur ivresse allègre et tourbillonnante, mais l'intérêt s'attache surtout aux deux pastels, où, dans l'harmonie de couleurs joyeuses, rit, chante et bondit, en sa sveltesse qui se cabre et se déhanche, la joie éparse dans la grisante atmosphère parisienne.» M.-J. C. H.

12 PARIS-COURSES (Hippodrome Porte-Maillot) 1890
Affiche. 123 × 88
Ixelles, Musée des Beaux-Arts

13 MOULIN ROUGE - PARIS CANCAN 1890
Affiche. 82 × 60
Ixelles, Musée des Beaux-Arts

14 GRANDS MAGASINS DU LOUVRE - JOUETS 1891
Affiche. 243 × 85
Ixelles, Musée des Beaux-Arts

CRANE, Walter

Né à Liverpool en 1845; mort à Londres en 1915.
Travaille dans l'atelier de W. J. Linton, graveur sur bois, à Londres. Influencé par le Préraphaélisme. Aborde, vers 1865, l'illustration de livres pour enfants en s'inspirant des manuscrits es des enluminures du Moyen Age et résume ses théories à ce sujet dans divers ouvrages qui soulignent la nécessité de l'Art décoratif. Évolue vers l'Art Nouveau et cherche dans cette direction les lignes organiques qui signifient la vie et la croissance. Deviendra directeur de l'Éole municipale d'art de Manchester.

Invité des XX en 1891, il envoie dix-neuf livres d'images qui ont un grand succès. Georges Lemmen écrit à son propos dans «L'Art Moderne» (1891) «Walter Crane est surtout un décorateur, un artiste préoccupé uniquement des formes, d'arabesques, de lignes dont il étudie, en des articles accompagnés de diagrammes démonstratifs, la valeur expressive.» F.-C. L.
voir cat. n° 181 et n° 182

CROSS, Henri-Edmond

Né à Douai en 1856; mort à Saint-Clair (Var) en 1910.
De son vrai nom : Henri-Edmond Delacroix.
Études à l'Université de Lille et à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville; s'installe à Paris en 1876. Après une période sombre, ses couleurs s'éclaircissent sous l'influence des Impressionnistes. Prend une part active aux débats de la Société des Indépendants à Paris, en 1884. Expose au salon des Indépendants en 1886 dans la salle des Néo-Impressionnistes aux côtés de Seurat et de Signac. En 1891, souffrant de rhumatismes, il va vivre dans le Midi de la France. On le considère à cette époque comme un disciple de Seurat. Il se dégagera après 1900 de ce que le Neo-Impressionnisme a «de trop systématique, de trop mécanique» («La Chronique», 1887). L'ouvrage de Paul Signac : «D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme», paru en 1921, est dédié «à la mémoire des peintres Georges Seurat et Henri-Edmond Cross et pour la couleur.»

Invité des XX en 1889 et en 1893. Écrit à Maus en 1889 pour lui annoncer l'envoi de ses toiles parmi lesquelles figurent plusieurs paysages du Midi de la France. En 1892, il dresse une liste de cinq toiles exécutées dans le Midi qui parviennent à Bruxelles par l'intermédiaire de son ami Signac. Il donne les dimensions et les prix, introduisant au surplus dans sa lettre un croquis de placement à l'intention des artistes qui présideront à l'accrochage. Maurice Denis, qui avait été l'invité des XX un an plus tôt, écrira en 1907 à propos d'une rétrospective de Cross à la Galerie Bernheim, à Paris: «il disposait naguère les tons et les fragments de tons comme des soldats en bataille, petites unités blanches qu'il revêtait après coup, en glacis, d'uniformes de couleurs variées, selon de rôle de chaque élément, assignant à l'avance son champ d'action, calculant d'avance les résistances, les réactions, les sacrifices à faire, les qualités et les quantités des forces engagées selon la théorie néo-impressionniste.»

15 PARC AVEC FIGURES

Huile sur carton. 45 × 54. Signé dans le bas à gauche : H. E. Cross

EXP.: Les XX, 1889 (Une après-midi au Luxembourg?)

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Huile sur toile. 38 × 46. Signé dans le bas à droite : Edmond Cross
HIST.: ancienne collection Octave Maus.

Bruxelles, Musée d'Ixelles

DEGOUVE DE NUNCQUES, William

Peintre né à Monthermé en 1867; mort à Stavelot en 1935.
Sensible, racé, issu d'une famille noble et cultivée, W. Degouve de Nuncques rêve d'être musicien puis devient peintre presqu'en autodidacte afin de traduire sa vision du monde qui est tout à la fois celle de sa pensée et de ses songes. A dix-sept ans, il vit à Machelen près de Vilvorde sous le même toit que Jan Toorop, qui exécute d'après lui, un portrait, en 1891, visage triangulaire, regard fascinant, front lumineux tel le masque d'un poète symboliste. Degouve se lie avec Henri de Groux, s'enthousiasme pour Edg. Poe. Est accueilli en 1890 à Paris par Thaulow et Rodin, puis encouragé par Puvis de Chavannes et Denis. Il compte en Belgique beaucoup d'amis dans les milieux littéraires, notamment É. Verhaeren dont il épousera la belle-sœur: Juliette Massin (sœur de Marthe Verhaeren) en 1894. Degouve visitera l'Europe, rapportera des Baléares des paysages aux tons féeriques, telles des visions orientales, s'attachera aux sites des Pays-Bas, lors de son séjour à Blaricum, de 1915 à 1919, retrouvera avec prédilection les vues du Brabant et l'austère Ardenne.
Au symbolisme caractérisé de ses premières années, et spécialement de 1892 à 1899, succèdent une vision claire, un impressionnisme délicat et réfléchi. Ces œuvres gardent une signification symbolique par l'art conscient et paradoxalement naïf de situer les choses hors du temps. Degouve ignore les frontières tant par son caractère que par sa vie. L'étranger l'apprécie, et c'est grâce au professeur hollandais H. P. Bremmer qu'une salle entière lui est consacrée au Musée Kröller-Müller d'Otterlo.

Invité des XX en 1893. Degouve est accueilli au dernier salon des XX à la demande de Henri de Groux. Des œuvres que Degouve y expose présagent d'un Surréalisme à la Magritte, revèlent un sens inné de la sacralisation des choses, séduisent par leur côté construit et pensé.

Les XX ne s'étaient pas trompés. «L'Art Moderne» du 5 mars 1893 remarque chez Degouve «la sincérité fondamentale et une sorte de primitivité élue . . .» tandis qu'E. Veerlant écrit dans «La jeune Belgique» de la même année: «Une vision gothique appliquée au paysage moderne, un sens spécial du mystère, une transposition de l'étrangeté, avec cela une science rigoureuse de la forme et de l'emploi raisonné des systèmes de lignes, en vue d'un effet à intensifier, tels apparaissent les caractères fondamentaux des œuvres de W. Degouve de Nuncques». S. H. W.

17 L'ENFANT AU HIBOU

Pastel sur carton. 44 × 38. Monogramme: W. D. de N., daté de 1892

EXP.: les XX, 1893

HIST.: ancienne collection Enrique Mistler, Anvers

«L'Art Moderne» de 1893 signale : « . . . le portrait du gamin au hibou dont la tête est construite avec une solidité et une science durérienne»

Mortsel, Collection M. A. De Glas

18 L'HIVER EN BRABANT

Huile sur toile. 27,5 × 38. Signé en bas, à droite, et daté 1888

EXP.: les XX, 1893 ?

HIST.: Acquis à la vente Toorop, Kleykamp, La Haye, le 2 mai 1916

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

19 LA MAISON ROSE OU LA MAISON DU MYSTÈRE

Huile sur toile. 63 × 42. Signé en bas, à droite, et daté 1892

EXP.: les XX, 1893

HIST.: ancienne collection Unger et Van Mens, Rotterdam, puis Huinck, Utrecht, dec. 1921

«L'Art Moderne», du 5 mars 1893 note: «. . . Quelque chose d'étrange en même temps que de familier surgit de cette maison rose, éclairée brutalement en ce jardin presque de cloître, sous un ciel de feu de

Bengale bleu. Les pelouses de teintes si douces où croissent des fleurs rares augmentent encore cet aspect clérical et mystérieux».

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

DELAHERCHE, Auguste

Né à Beauvais (Oise) en 1857.
Céramiste de grand talent. Suit des cours à l'École des Arts Décoratifs de Paris. Élève de Lechevalier, Chevignard, Roques. Travaille de 1883 à 1886 à Beauvais, dans la fabrique «L'Italienne», dirigée par Louis Pilleux, puis assure la direction du département galvanoplastique de la firme Christoffe. En 1889 reçcit la médaille d'or de l'exposition universelle de Paris. Octave Uzane lui consacre en 1892 un article dans «L'Art et l'Idée», sur lequel Delaherche lui-même attire l'attention de O. Maus en lui disant que «c'est ce qui a été fait de plus exact, de plus documenté et de plus technique sur mes bibelots». Cet article est aussitôt reproduit dans «L'Art Moderne».

Invité des XX en 1892, il retient immédiatement l'attension de la presse qui le loue quasi unanimement. «Le Journal de Bruxelles» (1892) fait observer qu'une des choses les plus intéressantes de l'exposition des XX, c'est la constatation qu'on peut y faire de l'application croissante des jeunes artistes à l'art décoratif» et «Le Coin du feu» écrit: «Nous ne terminerons pas sans citer les vases et les plats en grès flambés de M. De la Herche *(sic)* qui atteignent, s'ils ne dépassent pas, tout ce qu'on fait de mieux en ce genre. Flambés les grès japonais!». F.-C. L.

20 PLAT EN GRÈS FLAMBÉ PORTANT LE MONOGRAMME DES XX

Diamètre 48

Créé par l'artiste pour Octave Maus. Offert par Madeleine-Octave Maus, après la mort de son mari, au sculpteur Paul Dubois, membre des XX.

Bruxelles, Collection Willy Dubois

21 VASE ZOOMORPHE EN GRÈS FLAMBÉ

Hauteur 30. Signé d'une grenade
L'anse est formée par une figurine en costume d'époque.

Vieusart, Collection M. Wolfers

22 CRUCHE EN FORME DE HIBOU EN GRÈS FLAMBÉ VERT FONCÉ

Hauteur 28. Signé d'une grenade

Avec trois figurines en émaux vert clair et une quatrième figurine servant d'anse. (Il s'agit probablement des filles de la nuit)

Vieusart, Collection M. Wolfers

DENIS, Maurice

Né à Granville (Manche) en 1870; mort à Paris en 1943.
A passé toute sa vie à Saint-Germain-en-Laye. Études au Lycée Condorcet où il rencontre Lugné-Poë, Roussel et Vuillard; retourve ces deux derniers à l'Académie Ranson, où il se lie également avec Sérusier. Fait partie du groupe Nabi dès sa fondation en 1888; il en défend l'esthétique dans un article de la revue «Art er Critique» (1890) où il justifie d'avance tout l'art irréaliste du XX^e^ siècle dans la formule célèbre: «Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées». Comme peintre, ses œuvres de début, d'inspiration chrétienne ou poétique (Francis Jammes, Maurice Maeterlinck), sont marquées par l'influence de Gauguin, le japonisme et l'art prérenaissant (il voue un culte à Fra Angelico). Palette sourde, matière mate, formes plates aux contours sinueux, tels sont les caractères de ses œuvres décoratives «modern-style» au climat symboliste. Mais deux voyages successifs en Italie (1895 et 1897) l'inclinent, au contact de Raphaël, à modeler davantage ses formes dans un espace plus traditionnel.

Invité des XX en 1892. Le Salon des XX de 1892 se caractérise par une rétrospective Seurat; on y remarque aussi que le courant de la peinture à tendance littéraire s'affirme. «La Nation» (1892): «L'idéalisme a conquis une place énorme; qu'il s'appelle symbolisme, intellectualisme, ésotérisme, directement contraire aux écoles naturaliste et impressionniste». Maurice Denis est donc bien dans le ton de ce salon par un envoi qui le révèle aux Bruxellois sous ses différents aspects: mystique avec *Jésus chez Marthe et Marie*, poétique et décoratif avec *Soir trinitaire, Soir d'octobre*... L'article déjà cité, de «La Nation», ajoute à propos du *Soir trinitaire* que : «Grâce aux tons de tapisserie éteinte, grâce à la naïveté du faire, grâce à la délicatesse des formes,

grâce à l'atmosphère calme et spirituelle, s'impose parmi les meilleurs son envoi».

M.-J. C. H.

23 AVRIL

Toile. 65 × 78. Signé et daté en bas à droite: Mau Denis 91. Le titre du tableau: Avril est peint en lettres rouges sur le premier arbre de gauche.

Collection Adolphe Stoclet (appartient à Mme Feron-Stoclet)

24 AVRIL

Toile. 37,5 × 61. Signé et daté en bas, au centre, vers la gauche: Mad 92

HIST.: Acquis de Druet, Paris, par A. Fontaine en 1913

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

DUBOIS, Paul

Né à Aywaille en 1858; mort à Bruxelles en 1938.
Suivit les cours de sculpture de Simonis à l'Académie de Bruxelles et fut un des premiers élèves de l'atelier libre de Ch. Van der Stappen. Nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Mons en 1900 et à celle de Bruxelles en 1902.

Membre-fondateur des XX: expose à tous les salons de 1884 à 1893 et participe activement à la vie du cercle.
Les sculpteurs furent moins malmenés que les peintres par la critique. «La Federation Artistique» (1889) exprime à ce sujet le sentiment général: «Dans ce petit sanctuaire de la sculpture, on s'arrête heureux d'échapper aux délirantes exagérations voisines».
A l'occasion de chacun des dix salons, on loue en Paul Dubois «la grâce, l'élégance du talent» et on accepte en 1891 que sa polychromie soit «pleine de goût et harmonieusement appliquée» («Journal de Bruxelles», 1891). Aux salons de 1889 et de 1893, il fut particulièrement loué, à l'un, pour sa *Violoniste*, et à l'autre pour sa *Jeune femme*». «Le Mobilier» (1893) résume: «Le talent de Paul Dubois a abordé tous les genres d'une façon heureuse, l'art du médailleur ne lui est pas étranger . . . la grande statuaire y est représentée par la *Jeune femme;* c'est une composition originale et d'une heureuse hardiesse».

M.-J. C. H.

25 IRMA SÈTHE OU LA VIOLONISTE

Bronze. Hauteur 162, socle 7.

EXP.: Les XX, 1889

Irma Sèthe, élève d'Ysaye, avait alors 13 ans; sœur d'Alice Sèthe (Mme Dubois) et de Maria Sèthe (Mme van de Velde)

Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique

26 DAME ASSISE (Portrait de Mme Paul Dubois) PL. III

Statue marbre. Hauteur 154. Signé sur le socle devant la figure: Paul Dubois

HIST.: Acheté par l'État en 1895

EXP.: Les XX, 1893, sous le titre *Jeune femme.*

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

ENSOR, James

Né à Ostende en 1860 et mort en cette ville en 1949.
Bafoué et ridiculisé de son vivant, mais rendant coup pour coup, il est considéré aujourd'hui comme l'un des grands précurseurs de la peinture moderne. Génie précoce, il ne se maintiendra cependant pas longtemps au même niveau de haute inspiration; sa période véritablement créative prend fin avant 1900.

Ensor est membre fondateur des XX et en demeurera membre jusqu'à la dissolution du groupe, malgré de nombreuses divergences de vues et d'orageux incidents. Il ressort des Archives des XX qu'Octave Maus a toujours agi à son égard avec les plus grands ménagements. D'ailleurs, s'il a des ennemis, Ensor a aussi d'ardents défenseurs. En 1885, Émile Verhaeren écrit: «C'est surtout chez Ensor que les tendances nouvelles se font jour. Personne autant que lui ne fait vivre la couleur . . .». Pendant les premières années du Vingtisme, Ensor exerce un grand ascendant sur Vogels, Toorop, Van Rysselberghe, Finch, Van Strydonck et Schlobach. Mais bientôt monte la vague du Pointillisme. Alors, cette personnalité formidable, cette clef de voûte de la peinture belge est déforcée par l'influence française. Ensor est d'autant plus isolé que, s'écartant des intérieurs bourgeois, se désintéressant en somme de l'Impressionnisme si personnel qu'il

avait jusqu'alors pratiqué, il invente ce que Jules Destrée appelle des «fantaisies monstrueuses» — les squelettes et les masques. Par là, il se raccroche sans doute à la vieille tradition du fantastique et de l'ironie flamande, mais surtout, il fonce résolument, le premier, vers le Fauvisme, vers l'Expressionnisme, vers le Surréalisme et au delà. Cet isolement, il le voit, il le ressent, il doute de lui parfois et ses réactions ont toute la virulence et toute la versatilité des réactions ensoriennes. Dans ses lettres à Octave Maus, tantôt il menace, tantôt il se fait presque servile et tantôt il s'affole. Le 25 octobre 1890, il écrit à Maus:
«Connaissez-vous l'époque de l'exposition des XX, que font et quels sons les invités et les salles et le tirage. Je ne sais rien et j'attends, inquiet et incertain, hérissé et défiant, semblable au Dragon Fesserie traqué dans les forêts de Micommence...» voir pl. no XIII).

F. C. L.

27 LE LAMPISTE

Huile sur toile. 151,5 × 91. Signé et daté dans le bas, à droite: Ensor 1880

EXP.: Les XX, 1884, no 5

HIST.: Acquis par l'État en mars 1895

28 LA MUSIQUE RUSSE PL. VI

Huile sur toile. 133 × 110. Signé et daté dans le bas à gauche: James Ensor 81

EXP.: Les XX, 1886, no 13

HIST.: Don de Mlle Anna Boch à Bruxelles, pour la salle Fierens-Gevaert, en décembre 1927

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

29 LA MANGEUSE D'HUÎTRES

Huile sur toile. 207 × 150. Signé et daté dans le bas, à droite: J. Ensor 1882

EXP.: Les XX, 1886

Un ennemi des XX, qui signait Puck, dédiait à ce tableau aujourd'hui célèbre le piteux quatrain que voici:
« Cette mangeuse d'huîtres m'a
L'air d'avoir un bon estomac

Elle avalera la Vingtaine
Miroton, tonton, mirontaine »
(« La Chronique » du 18 février 1886)

Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

30 LES MASQUES SCANDALISÉS PL. VII

Huile sur toile. 135 × 112. Signé et daté dans le bas, à droite: J. Ensor 1883

EXP.: Les XX, 1884, sous le titre *Les Masques*

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

31 ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS OU ÉTUDE DE LUMIÈRE PL. V

Huile sur toile. 205 × 245. Signé et daté dans le bas, à gauche: Ensor, 1887

EXP.: Les XX, 1888

Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

32 PORTRAIT D'ÉMILE VERHAEREN (1890)

Huile sur panneau. 25 × 18

EXP.: Les XX, 1892 ?

Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Verhaeren

33 L'HOMME DE DOULEURS

Huile sur bois. 21,5 × 16. Signé et daté dans le bas, à droite: Ensor 1891

EXP.: Les XX, 1893

Gand, Collection Pierre Leten

34 LA BATAILLE DES ÉPERONS D'OR

Dessin rehaussé. 37,5 × 45,5 (jour). Signé et daté dans le bas, au centre: Ensor 1891

EXP.: Les XX, 1892 (dessin)

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

FANTIN-LATOUR, Henri

Né à Grenoble en 1836; mort à Buré (Orne), le 25 août 1904. Élève de son père (Théodore Fantin-Latour), de Lecocq de Boisbaudran et de Courbet. Fait de nombreuses copies au Louvre. Ami de Manet et des Impressionnistes, n'expose cependant pas avec ceux-ci et n'adopte pas leurs théories, poursuivant ses recherches en indépendant. L'artiste le plus proche de lui est son ami Whistler (même subtilité dans les accords de couleurs, même recherche d'un climat raffiné et harmonieux).
Ch. Morice a dit de Fantin-Latour qu'il est allé «de la réalité au rêve en passant par un jardin» évoquant ainsi les trois aspects de son œuvre: portraits (principalement durant la première moitié de sa vie), compositions inspirées par des thèmes musicaux et tableaux de fleurs.

Invité des XX en 1885. Son envoi comprend des ouvrages appartenant aux trois genres pratiqués par lui: portraits, fleurs et compositions d'imagination, dont deux lithographies inspirées, l'une de Berlioz, et l'autre de Wagner. M.-J. CH.

35 L'ÉTUDE (Portrait de Miss Budget)

Huile sur toile. 97 × 130. Signé et daté en bas à droite: Fantin 83

EXP.: Salon de Paris 1884 — hors concours.

HIST.: Acheté à l'artiste en 1885 par H. Van Cutsem
Lors de sa présentation au Salon de Paris de 1884, cette œuvre avait frappé tous les amateurs d'art. Dans «L'Art Moderne» du 22 février 1885, on parle de «l'obsédant souvenir» de l'*Étude*, qui fait paraître terne le portrait qu'il expose aux XX (*Portrait de Mme F...*).
L'Étude est la meilleure des huit planches phototypiques qui illustrent le premier numéro de la «Chronique des Beaux-Arts», du 10 janvier 1885.
Gravé à l'eau-forte par Rajou

Tournai, Musée des Beaux-Arts

36 POIS DE SENTEUR

Huile sur toile. 40 × 30. Signé et daté dans le haut à droite: Fantin 84

HIST.: Acheté à l'artiste par H. Van Cutsem

Tournai, Musée des Beaux-Arts

COURTAULD INSTITUTE

37 PARSIFAL ET LES FILLES FLEURS (1885)

Lithographie. 45 × 30,7

EXP. Les XX, 1885

Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes

FINCH, Alfred William (dit Willy)

Né à Bruxelles en 1854. Mort à Helsinki (Finlande) en 1930. Peintre, graveur et céramiste.

Membre fondateur des XX en 1883, Finch est présenté en 1884 par Camille Lemonnier comme «un décalque de son maître et ami Ensor». Max Waller, dans «La jeune Belgique», le rapproche aussi d'Ensor, mais estime que «sa couleur est plus mate et, disons-le, plus sèche aussi». On l'associe également à Vogels et à Toorop. A cette époque, Finch peint surtout des sites de Flandres et les côtes de la mer du Nord; Furnes, Mariakerke, Blankenberghe. En 1886, Finch se trouve à Londres et rencontre Whistler qui avait déjà exposé aux XX en 1884 et pour lequel il avait un véritable culte (Bibl. no 4, p. 58). En 1887, Finch, qui veut faire entrer Whistler aux XX, se trouve tout à coup en opposition avec Ensor.
Verhaeren écrit dans «La Vie Moderne» : «M. Finch est discret, profond, réfléchi». En 1888, volte-face : Finch pointille. Il a découvert Seurat. Quelques-uns de ses tableaux pointillistes sont de premier ordre. Puis, quelques années plus tard, toujours novateur, il se lance à corps perdu dans l'art décoratif. Et le voilà céramiste. C'est dans ce domaine-là qu'il va devenir selon M.-O. Maus, un véritable créateur, à Chimay, puis en Finlande (Bibl. no 4, pp. 114-15).

F.-C. L.

38 LES MEULES

Huile sur toile. 32 × 50. Signé et daté au dos de la toile: A. W. Finch 89

EXP.: Les XX, 1890

HIST.: Ancienne collection O. Maus

Ixelles, Musée des Beaux-Arts

39 MARINE PL. IX

Huile sur toile. 57 × 96. Signé en bas à gauche: W. Finch

HIST.: Ancienne collection Schlobach (membre des XX); ancienne collection Förster-Schlobach

Paris, Collection Guy Pogu

40 CÉRAMIQUES:

— Cruchon en poterie vernissée. Hauteur 26,7. En dessous, en creux, le monogramme: A W F (avant 1897)
— Poterie vernissée. Hauteur 10,4. En dessous, en creux, le monogramme: A W F (avant 1897)
— Cruchon en poterie vernissée. Hauteur 25,3. En dessous, en creux, le monogramme: A W F (avant 1897)

HIST.: Don de M. Fritz Toussaint, Bruxelles, 1912

Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

GAUGUIN, Paul

Né à Paris en 1848; mort à Atuana (Iles Marquises) en 1903.
Une «terrible démangeaison d'inconnu» incite Gauguin à abandonner une vie stable, rangée et prospère, une femme et des enfants qu'il aime. Il cherche d'abord «le dépaysement» en Bretagne, (voir cat. no 42) puis à la Martinique. En 1888, séjour à Arles, avec van Gogh. L'amitié orageuse de ces deux génies profondément dissemblables tourne au drame. En 1891, une vente à l'hôtel Drouot, annoncée par un article retentissant d'Octave Mirbeau rapporte à Gauguin de quoi quitter à nouveau l'Europe. Premier voyage à Tahiti en 1891. Retour en France en 1893. Deuxième séjour à Tahiti de 1895 à 1901. Gauguin, déçu par le provincialisme de Papeete, cherche une retraite plus lointaine aux Marquises. Il n'est guère de peintre qui soit plus coté aujourd'hui et tous les historiens d'art soulignent la place de premier plan qu'il occupe dans l'art moderne.
«Tant de mystére dans tant d'éclat» écrit Mallarmé (Bibl. no 23, p. 77). «Œuvre étrangement cérébrale» écrit Mirbeau, en 1891. A cette époque, en effet, Gauguin fréquente les milieux littéraires du Symbolisme et Charles Morice le proclame «le chef des Symbolistes en peinture». Cependant si Gauguin a abandonné l'Impressionnisme avant même que le triomphe de celui-ci ne soit assuré, c'est aussi sous l'impulsion de préoccupations purement plastiques. Certains historiens vont jusqu'à soutenir que la

pratique des arts décoratifs contribuera à former le grand style de Gauguin, art de synthèse plastique, exaltant la couleur et simplifiant les formes.
Gauguin a toujours été soutenu par le sentiment d'avoir à remplir une mission. En 1892, il écrit à sa femme: «je suis un grand artiste et je le sais. C'est parce que je le sais que j'ai tellement enduré de souffrancqes pour poursuivre ma voie, sinon je me considérerais comme un brigand».

Invité des XX en 1889 et 1891. En 1890, Eugène Boch (frère d'Anna Boch, Vingtiste, qui fut parmi les premières à défendre la peinture de Gauguin), écrit à Maus: «Pour en revenir à Gauguin, j'ai trouvé cinq personnes qui veulent lui prendre une toile. Je lui envoie aujourd'hui cinq cents francs. Cela fera grand plaisir, je pense, à ce pauvre bougre qui a cependant tant de talent». En mars 1891, Octave Mirbeau publie sur Gauguin un article très élogieux dans «L'Art Moderne», revue vingtiste. Mais la même année, le critique du «Journal des Artistes» écrit: «Gauguin qui a inventé le *gauguinisme* affirme avec une inconstable autorité tout ce que l'on peut inventer de plus bêtement insuffisant pour épater un public assez idiot pour s'y laisser prendre . . ..»

F.-C. L.

41 VASE (ca. 1886-1887)

Grès de Chaplet décoré par Gauguin. Hauteur 28,8. Marque de Chaplet au revers, en creux un chapelet, monogramme de Gauguin sur la panse au pied de l'arbre.
la toile exposée aux XX en 1889, *La Vision après le Sermon*

M. Bodelsen rapproche les Bretonnes de celles qui apparaissent dans

Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

42 LE POULDU

PL. XI

Huile sur toile. 92,5 × 73. Signé et daté, dans le bas à gauche: P. Gauguin 88

EXP.: Signalé par M. R. Cogniat comme ayant figuré aux XX en 1889 sous le titre: *Berger et Bergère*

HIST.: Acheté par Mlle Anna Boch (Vingtiste) et offert par elle aux Musées en 1937

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

43 CALVAIRE

PL. X

Huile sur toile. 92 × 73,5. Signé et daté: P. Gauguin, 89
Octave Mirbeau écrit dans «L'Art Moderne» (1891) à propos de

Gauguin: «Il y a dans cette œuvre un mélange inquiétant et savoureux de splendeur barbare, de liturgie catholique, de rêverie hindoue, d'imagerie gothique, de symbolisme obscur et subtil...»

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

44 PORTRAIT DE SUZANNE BAMBRIDGE

Huile sur toile. 70 × 50. Signé et daté dans le haut à gauche: P. Gauguin, 91

Suzanne Bambridge, Anglaise, connue sous le nom de Tutana, épouse vers 1891 un chef des Iles Sous-le-Vent. Paul Fierens a souligné le rôle pacificateur qu'elle joua plus tard lors d'un soulèvement des indigènes contre la France (voir bibliographie no 107 et renseignements complémentaires donnés par M. Gerald Coppenrath, sénateur de la Polynésie française)

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

VAN GOGH, Vincent

Né à Groot-Zundert (Pays-Bas) en 1853; mort à Auvers-sur-Oise en 1890.

C'est à 27 ans, qu'au cours d'une grave crise morale provoquée par l'échec de son apostolat exalté d'évangélisation dans le Borinage, il découvre sa vocation pour la peinture, dont il apprend les rudiments à l'Académie de Bruxelles. De 1881 à 1885, travaille à Etten, à La Haye, dans la Drenthe puis à Nuenen où se situe la plus importante des étapes de cette période qu'il a appelée «noire» et pendant laquelle il traduit avec âpreté la misère du peuple et des paysans. Il reçoit les conseils de Mauve et connaît Breitner. Après le décès de son père, pasteur à Nuenen, il quitte la Hollande et séjourne à Anvers (novembre 1885-février 1886) où il suit les cours de Verlat et découvre Rubens et les estampes japonaises. De là, il rejoint à Paris son frère Théo, qui dirige la Galerie Boussod et Valadon, et, grâce à lui, entre en relations avec les Impressionnistes. Pissarro l'initie à la division des tons. Fréquente l'atelier de Cormon et y rencontre Toulouse-Lautrec, Anquetin, Bernard. Est aussi en contact avec Seurat, Signac et Gauguin qu'il admire particulièrement. Expose aux Indépendants en 1888, 1889 et 1890. Pendant cette période, il est sous l'influence des Japonais pour la composition; sa palette devient progressivement plus claire et l'idée de la division des tons se traduit par l'utilisation de larges touches juxtaposées. En 1888, attiré par la lumière du Midi, il se fixe à Arles; ce pays

l'exalte et sa technique se fait de plus en plus personnelle; c'est le moment le plus fécond de sa carrière. Il découvre la Méditerranée aux Saintes-Maries-de-la-Mer. En octobre 1888, Gauguin vient le rejoindre, avec qui il rêve de fonder une colonie d'artistes; mais ils ne s'entendent pas. Après l'incident bien connu de l'oreille coupée, Van Gogh est hospitalisé à Arles, puis à Saint-Remy (1889-1890). Il travaille plus passionnément que jamais; quand il ne peut pas sortir, il trouve des sujets dans les reproductions que Théo lui envoie de Millet, Delacroix, Daumier, mais il en fait des «Van Gogh». Son frère Théo, après avoir essayé de le placer chez Pissaro, à Eragny (Bibl. no 77), le fait venir à Auvers-sur-Oise, près du docteur Gachet; malgré la sympathie et les soins de celui-ci, Van Gogh se suicide deux mois après son arrivée.

La place de Vincent Van Gogh dans la peinture de son temps a été excellemment définie par «L'Art moderne» (1890), qui, parlant de ses œuvres exposées aux Indépendants, dit: «On les voyait de loin crier leur audace de tons... On eut dit qu'en des pâtes embrasées, le peintre dessinait ses sujets avec des burins implacables. Toute l'exaspération de l'art actuel s'y trouvait. Ce n'était pas la réalité qui le tentait; c'était la vision incendiée des choses».

Invité des XX en 1890. Rétrospective en 1891. En 1890, Van Gogh, qui est à Saint-Rémy, envoie six œuvres dont deux versions de *Tournesols* et la *Vigne rouge*, qui ayant trouvé acquéreur aux XX (400 Fr), sera le seul tableau que Van Gogh ait vendu de son vivant.

La plupart des Vingtistes approuvent la participation de Van Gogh; mais Henri de Groux retire son envoi pour ne pas figurer «à côté de l'exécrable pot de soleils de M. Vincent ou de tout autre agent provocateur» (Bibl. no 4, p. 100); au banquet du vernissage une bagarre éclate entre de Groux et les amis de Van Gogh, Lautrec et Signac, à la suite de quoi de Groux est exclu des XX. Jules Destrée, dans «La Wallonie», soutient de Groux et appelle Van Gogh «une brute à l'état pur». Par contre, «L'Art moderne» exprime l'idée que Van Gogh «a essayé de réaliser cette première vue symbolique des choses au moyen de la couleur», montrant ainsi qu'il a parfaitement compris le rôle que Van Gogh allait jouer dans la peinture du XX^{e} siècle».

En 1891, pour honorer la mémoire de Van Gogh, les XX décident d'exposer avant la rétrospective du salon des Indépendants, huit de ses tableaux (dont *Le Semeur*). Madame Théo Van Gogh, qui

correspond avec les XX en remplacement de son mari malade (Théo mourra le 25 janvier 1891), propose d'ajouter des dessins «car je sais, écrit-elle, combien il tenait à les faire connaître». Elle en soumet 15 (dont 4 de la période de Nuenen) au choix de Maus, qui en retient 7 (de la période du Midi). Ces dessins furent admirés même par la critique la plus réfractaire: «A côté de huit peintures effarouchantes, l'artiste expose sept dessins puissants, originaux, tout à fait rares... ils pèseront plus lourd dans la balance de l'Art que la Bataille de Woeringen de De Keyser, par exemple, cadre compris» («La Gazette», 1891). Quant à sa peinture, s'il est vrai qu'une partie de la Presse la couvrit d'injures souvent grossières, il est juste d'ajouter que certains journaux essayèrent de comprendre, tel par exemple «Le Journal de Bruxelles» (1891), qui écrivit: «A l'état normal, Van Gogh devait percevoir accidentellement dans l'ivresse, la fièvre ou le cauchemar. La couleur devait l'illuminer et l'affoler et c'est ainsi qu'il imposait aux ciels, aux arbres, aux blés, à la terre, cet aspect d'éclatants minéraux en fusion. Il n'en est pas moins certain qu'il avait des dons de coloriste et d'harmoniste et qu'il sentait ce qu'il y a d'essentiel et de significatif dans la couleur et dans la forme».

M.-J. C. H.

45 TOURNESOLS COUPÉS PL. XIII

Huile sur toile. 59 × 97. Peint 1887 (De la Faille 452)

HIST.: Acquis en 1908 du marchand C. M. Van Gogh, provenant de Madame J. Van Gogh-Bonger

EXP.: Les XX en 1890 (nos 1 et 2) exposent *Tournesols;* mais H. de Groux parle de «pots de soleils»

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

46 LE SEMEUR (d'après Millet)

Huile sur toile. 64 × 55. (De la Faille 689)

HIST.: Acquis en mars 1909 chez Reckers, Rotterdam, provenant de la collection van Valkenburg

Le Semeur reproduit dans biblio no 4, p. 100, est proche de celui-ci

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

47 LE SEMEUR PL. XII

Huile sur toile. 64 × 80,5. Signé en bas à gauche: Vincent. Peint été 1888 (De la Faille 422)

HIST.: Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam. Dr. F. J. Michelsen, Amsterdam. (Vente Fred. Muller, Amsterdam, 3 décembre 1918)

Exposé aux XX en 1891 (no 1): *Le Semeur* (appartenant à M. le Dr. Van Eeden à Bussum), décrit dans le journal «Les Jeunes» (1891) de la manière suivante: «Un pacant massif lance d'un geste gauche et lourd la fécondante semence sur un champ où se dresse à l'avant-plan un arbre énorme au tronc tordu, aux branches dénudées, tandis qu'à l'horizon se lève une lune immense» Cette description répond exactement à la toile de la collection Bührle, de Zürich, provenant de Madame Frédéric Van Eeden. (De la Faille no 450)

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

48 MARINE AUX SAINTES-MARIES-DE-LA-MER

Dessin encre de Chine sur papier. 21 × 31,5. Signé: Vincent

HIST.: Acquis en 1955 de M. Ch. Leirens. Provenant d'un legs de Madame Octave Maus

EXP.: Les XX, 1891: *Marine*

Ce dessin a été offert à Octave Maus par Madame Van Gogh-Bonger «comme souvenir des deux frères que vous avez appréciés et comme preuve de ma gratitude pour toute la peine que vous vous êtes donnée pour moi»

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

GROUX, Henri de

Né à Bruxelles en 1867; mort à Marseille en 1930.
Son père, le peintre Charles De Groux, meurt alors qu'Henri n'a que 3 ans. Santé déficiente, caractère anxieux, exalté et instable. «Mon destin est de tout compromettre» écrit-il dans son *Journal intime*. S'installe à Paris en 1892 et devient l'ami intime de Léon Bloy.
Le Christ aux outrages, peint par de Groux à l'âge de 21 ans, exposé au salon triennal de Bruxelles en 1890 et, deux ans plus tard, à Paris est porté aux nues par quelques écrivains français du temps. L'œuvre dans son ensemble, où prédominent les thèmes religieux, relève d'un symbolisme particulier qui annonce l'Expressionnisme. Cette œuvre comprend, outre les peintures à l'huile, des pastels, des eaux-fortes, des lithographies et des sculptures.

Membre des XX de 1886 à 1890, il est salué avec enthousiasme malgré son jeune âge, par quelques-uns des meilleurs critiques

contemporains. Le clairvoyant poète Fernand Séverin écrit («Caprice revue», 1889) «on dirait une main d'enfant conduite par quelque main invisible et surnaturelle, la main d'enfant a tremblé, mais elle a tracé des choses étranges et inusitées». L'avant-veille des XX, en 1890, éclate la plus mémorable des bagarres: H. de Groux refuse d'exposer dans la même salle que «l'exécrable pot de soleils de Monsieur Vincent ou de tout autre agent provocateur» (Bibl. no 4, p. 100). Dans une lettre à Maus, il proteste «contre l'envahissement aux XX de cette bande d'insipides et grossiers farceurs et contre votre charlatanesque manie d'exhiber leurs croûtes en guise de réclame».
Au cours du traditionnel banquet donné le jour du vernissage, de Groux injurie Lautrec et Signac, hôtes des XX. Il est sur le point de se battre en duel contre Lautrec; Signac déclare que si Lautrec est tué, il reprendra l'affaire à son compte (Bibl. no 5)
De Groux est exclu des XX à la suite de cet incident et lui-même après avoir essayé de se racheter par une lettre d'excuses, envoie sa démission.

F.-C. L.

49 LE FANTÔME

Lithographie. Surf. couv. 28,3 × 17,7. Signé au crayon. Dans la marge inférieure, texte de Rémy de Gourmont, écrit de la main d'Henri de Groux

Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes

50 NID D'AIGLES

Lithographie. Surf. couv. 41,6 × 56,2. Signé, daté 93. Imp. H. Lafontaine et Fils, Paris

Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes

GUILLAUMIN, Armand

Né à Paris en 1841; mort à Paris en 1927.
Jusqu'en 1891, mène une double vie d'employé et d'artiste peintre. Un lot de 100.000 F gagné au tirage du Crédit Foncier lui permet de se consacrer désormais entièrement à la peinture et de voyager. Il découvre l'Océan, à Saint-Palais-sur-Mer, puis la Méditerranée, la Creuse et la Hollande. A ses débuts, il avait fréquenté l'Académie Suisse où il avait fait la rencontre, pour lui déterminante, de Cézanne et de Pissarro. Patronné par ce dernier, il avait participé aux réunions du Café Guerbois et exposé avec les Impressionnistes de 1874 à 1886 (sauf en 1879 et 1884). L'ayant

distingué au Salon des Indépendants de 1884, René du Puysais (dans «La Vie Moderne» de 1884) parle de ses œuvres «enlevées avec une maestria remarquable».
Mais dès 1886, à la dernière exposition impressionniste, Guillaumin hausse son coloris; ses tableaux construits per le moyen d'oppositions de tons forts, d'éloignent de l'Impressionnisme pour annoncer déjà le Fauvisme.

Invité des XX en 1888 et 1891. En 1888, est invité sur les conseils de Théo Van Rysselberghe, qui avait vu de ses œuvres chez le marchand Portier. Le «Cri du Peuple» (1888) écrit: «... de furibonds paysages et une revêche liseuse témoignent ici de la poigne fougueuse et décorative de Mr. Guillaumin». En 1891, Émile Verhaeren («La Nation») qualifie Guillaumin de «rude et puissant» et ajoute: «son influence a été plus creusante qu'on ne le croit; Cézanne et lui ont largement contribué à faire éclore les artistes qui s'intitulent pour l'instant «cloisonnistes». C'est de lui que ceux-ci ont appris à ne point dédaigner le ton fort et cru, le trait taillant dans la pâte, le paysage qui sent le paysan, la violence touffue des forces élémentaires».

M.-J. C. H.

51 CHÊNE-VERT, MATIN

Huile sur toile. 65 × 81. Signé en bas à gauche: Guillaumin. Daté au dos sur le châssis: *1892, marée basse.*
HIST.: Acquis par l'État en mai 1913

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

HELLEU, Paul César

Né à Vannes (Morbihan) en 1859; mort à Paris en 1925.
Élève de Gérôme à l'École Nationale des Beaux-Arts, à Paris. Il se consacre un moment à la céramique et revient à la peinture par la décoration. A d'abord été le peintre des vieilles églises et de paysages avant d'adopter le genre qui l'a fait connaître, celui des mondanités de la fin du siècle, dont il synthétise la grâce et les frivolités; a fait le portrait de nombreuses célébrités comme Whistler, Montesquiou, Edmond de Goncourt, et de femmes à la mode. «Comme le peintre-éclair, il crayonne, il crayonne minois, chapeaux, robes, gants, éventails, en moins de temps qu'il ne faut pour le dire» («La Réforme», 1888).

Invité des XX en 1888. Il envoie trois pastels: «des portraits de

femmes d'une exquise modernité; c'est pris dans la vie, mais à travers une morbidesse élégante» («Le Soir», 1888).

M.-J. C. H.

52 FEMME COUCHÉE

Dessin, plume. 23 × 36

Bruxelles, coll. A. Vander Linden

HEYMANS, Adrien-Joseph

Né à Anvers en 1839. Mort à Schaerbeek-lez-Bruxelles en 1921. Après avoir suivi les cours de l'Académie d'Anvers, il séjourne à Paris et y rencontre Rousseau, Corot et Daubigny. Expose au Salon de Bruxelles dès 1860, mais c'est seulement en 1863 et 1864 que les œuvres exposées commencent à révéler sa véritable personnalité. Il pressent et annonce l'Impressionnisme en Belgique, à peu près comme Boudin en France, mais en suivant sa propre voie et en s'inspirant du pays dans lequel il vit. «De tous les paysagistes, nul n'est plus que lui poète» dit E. Verlant dans «La jeune Belgique» (1893).

Membre fondateur des XX en 1883, mais ne figure néanmoins lors de la première exposition en 1884 qu'à titre d'invité et avec une toile seulement. On le verra reparaître à *La Libre Esthétique* dès 1894. Il est de ces aînés à travers lesquels les Vingtistes se rattachent à la tradition. En même temps, son jugement sûr l'aide à discerner les jeunes de grande valeur. C'est lui qui, en 1886, attire l'attention d'Octave Maus sur Henry van de Velde, et en retour celui-ci lui consacre un article dans la «Revue Générale» (1889): «Si les recherches vers un métier vraiment peintre l'ont occupé dès la première heure, autant qu'en l'actuel moment, le but principal a toujours été néanmoins: inscrire, plutôt que le site lui-même, la « sensation ressentie». Ainsi s'établit son affiliation aux Impressionnistes, ce que son procédé semblerait contredire. C'est par ce côté « émotionnel » qu'il se rattachera à eux. Et sa supériorité lui vient en grande partie de «cette émotion profonde et simple», exclusivement suscitée par les choses de la Nature...»

F.-C. L.

53 LES BOULEAUX EN HIVER (1876)

Huile sur toile. 100 × 149. Signé dans le bas, à droite: A. J. Heymans

EXP. Cercle artistique, Bruxelles, 1893

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

ISRAËLS, Isaäc

Né à Amsterdam en 1865, mort àLa Haye en 1934.
Fils de Jozef Israëls. Études à l'Académie des Beaux-Arts de La Haye. Nombreux voyages et contacts avec les milieux artistiques européens. En 1884, court séjour dans le Borinage. En 1885, s'établit à Amsterdam et se lie d'amitié avec Breitner, Witsen et les autres artistes qui seront connus plus tard sous le nom de Impressionnistes amstellodamois. Éprouve une grande admiration pour Redon qu'il rencontre en 1889 ainsi que Zola, Huysmans, Berthe Morisot et Mallarmé. Il dessine et peint essentiellement à Amsterdam, les rues animées par les passants, les canaux et la vie nocturne de la ville dans les cafés et les salles de danse du Nes et du Zeedyk. Sa facture est d'un impressionnisme très libre, aux touches rapides et franches.

Invité aux XX en 1884, il accepte en se disant très honoré d'exposer avec le groupe à Bruxelles, et envoie une toile intitulée *Le repas*. Invité à nouveau en 1886, il écrit: «A mon regret naturellement, je dois vous informer que je n'ai pu achever à temps les tableaux que je destinais aux XX. Ils auraient besoin d'être encore repris avant de pouvoir dignement figurer à une exposition comme celle des XX».

F.-C. L.

54 CAFÉ CHANTANT DU NES A AMSTERDAM (circa 1893)

Toile. 90 × 105. Signé dans le bas à droite: Isaäc Israëls

HIST.: Vente Glerum, Amsterdam; collection Jan Sluyters, collection H. E. ten Kate, Lonneker, Gal. E. J. Van Wisselingh, Amsterdam, 1950

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

KHNOPFF, Fernand

Né au château de Grembergen-lez-Termonde en 1858, mort à Bruxelles en 1921.
Passe une partie de son enfance à Bruges, commence des études de droit à Bruxelles, mais en même temps est l'élève de Xavier Mellery qui l'oriente vers le Symbolisme. En 1879, il est à Paris et s'enthousiasme pour Gustave Moreau qu'il a toujours considéré comme un de ses maîtres.
L'art de Khnopff a été victime de la mode; on l'a longtemps dédaigné. Aujourd'hui, nous redécouvrons en lui un portraitiste extraordinairement subtil, dont le Symbolisme frôle d'aussi près l'Insolite que celui d'un Paul Delvaux. Peintre, pastelliste, gra-

veur, sculpteur à ses heures, illustrateur des poètes symbolistes, Khnopff est également fin lettré, très épris de musique, et conférencier. Toute son activité créatrice est orientée vers la synthèse des arts, problème qui aujourd'hui encore préoccupe tant d'artistes.

Membre fondateur des XX en 1883, il est, dès le début, très apprécié. Émile Verhaeren écrit dans «La Jeune Belgique» (1883-1884): «Son art est tout de volonté, il s'étale, solennel, hiératique, traversé par une influence gothique des vieux et suprêmes maîtres. Il en émane du recueillement et de la grandeur, une conviction entière, une ténacité acharnée, une science et une inspiration marchant de pair, à pas égaux, vers les sommets». Pendant les premières années du Vingtisme, toute la presse loue Khnopff, surtout pour ses paysages et pour ses portraits d'enfants. Cependant le secret de son âme lointaine et mélancolique s'exprime bien davantage dans les œuvres symbolistes, même lorsque celles-ci portent l'empreinte du pré-raphaélisme anglais que Khnopff a longuement étudié. D'Ami de Joséphin de Péladan, illustrateur du *Vice Suprême*, Khnopff adhère au mouvement Rose-Croix et expose avec eux à Paris. Ce mouvement, aux intentions métaphysiques qui ont peu de rapports avec la peinture, est très sévèrement critiqué par certains Vingtistes influents, notamment par Theo Van Rysselberghe. Cela rend la position de Khnopff au sein des Vingt d'autant plus difficile que les critiques d'art, ceux-là même qui ignorent Cézanne, se moquent de Seurat, de van Gogh et de Gauguin, pour prouver qu'ils sons à la page continuent de porter Khnopff aux nues. F.-C. L.

55 PORTRAIT D'ENFANT (Mlle Vanderhecht) PL. XIV

Huile sur toile. 37 × 29. Signé et daté dans le bas à droite: Fernand Khnopff 1883

EXP.: Les XX, 1886 ?

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

56 EN ÉCOUTANT DU SCHUMANN (1883)

Huile sur toile. 101,5 × 116,5

EXP.: Les XX, 1886

Cette toile est à rapprocher de *La musique russe*, d'Ensor, qui date de 1881. On la montre au «Cercle artisque» en 1883 et selon «L'Art Moderne» (1883) c'est «assurément la meilleure sinon la plus intéressante du Cercle»

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

57 PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE (1888?) PL. XV

Huile sur toile. 28 × 36,5. Signature et date en haut à droite presque effacées

EXP.: Les XX, 1888 ?

Liège, Musée des Beaux-Arts

58 MÉMOIRES (1889)

Pastel. 127 × 200. Signé dans le bas à droite: F. Khnopff

EXP.: Les XX, 1890

HIST.: Acquis par l'État en avril 1900

G. Lagye (« L'Éventail », 1890) parle du « pastel du lawn tennis, étoffé de jeunes misses bien campées et comme saupoudrées de poussière de papillon »

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

59 LE SILENCE (1890)

Pastel. 85 × 21,5. (jour)

HIST.: Legs de Mme Isabelle Errera, Bruxelles 1930

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

60 «I LOCK MY DOOR UPON MYSELF» ou UNE RECLUSE

Huile sur toile. 72 × 140. Signé et daté: Fernand Khnopff, 1891

EXP.: Les XX, 1892

Inspiré par un vers de Christiana Rosetti

Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

LAMBEAUX, Joseph (dit Jef)

Né à Anvers en 1852; mort à Saint-Gilles (Bruxelles) en 1908. Étudie à l'Académie d'Anvers; élève de N. De Keyser et de Jos. Geefs. Séjourne à Paris en 1880 et en Italie en 1882.
Jef Lambeaux se rapproche d'abord du courant italianisant comme Paul De Vigne et Thomas Vinçotte, mais bientôt, comme le montre *La Folle Chanson*, il s'inspire de plus en plus du baroque flamand et surtout de la veine jordaenesque. Plus pictural que plastique, son art s'alourdit et, le succès venu, il aura tendance à trop produire sans se renouveler.

Membre fondateur des XX en 1883, il donne sa démission dès le premier salon. Rodolphe Wytsman, dans une lettre à Verhaeren,

commente cette démission en ces termes: « Pour qui connaît Jef, ça n'a rien d'étonnant; très chic garçon mais caneur di primo cartello; Solvay ou Hermanus lui auront monté le coup et Jef nous a lâchés ». C'est peut-être avec une pointe de rancune que le critique de « L'Art Moderne », rendant compte d'une exposition du Cercle artistique, en 1886, dira: « Nul n'ignore que des fantaisies aussi bistournées que *Le Baiser*, *Les Lutteurs* (cette dernière œuvre figure au catalogue des XX de 1884) ... tout en forçant l'admiration du monde officiel lui ont paru bien osées » et le même critique de conclure que Jef Lambeaux, tout en restant un maître sculpteur, devient sage et rangé. M.-J. C. H.

61 LE BAISER

Groupe bronze. Hauteur 56. Signé à droite sur le terrain: Jef Lambeaux

Réduction du groupe appartenant au Musée d'Anvers. Hauteur 161. (acheté à l'Exposition triennale de 1821)

HIST.: Légué aux Musées Royaux des Beaux-Arts par Léon Van der Kelen, de Louvain, en 1916

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

LEBOURG, Albert

Né à Montfort-sur-Risle (Eure) en 1849; mort à Rouen en 1928. Travaille d'abord chez un architecte avant de s'orienter vers la peinture. Remarqué en 1872 par le collectionneur algérois Leperlier, devient professeur à l'École de la Société des Beaux-Arts d'Alger, où il reste jusqu'en 1877. Au contact de la nature méridionale, sa palette débarrassée des bitumes, devient claire; comme les Impressionnistes, et sans les avoir connus, semble-t-il, il étudie directement la nature et imagine de faire plusieurs études sur le même motif. Rentré à Paris, il découvre les Impressionnistes; les fréquente (surtout Degas, Monet et Pissarro) et expose avec eux en 1879. En 1883, expose au Salon des Artistes Français, et, en 1890, au Salon de la Nationale. Peint dans l'Eure, en Auvergne, en Dordogne, mais reste toujours fidèle aux sites de Rouen et de Paris. A la suite de deux séjours en Hollande (1895-1897), adopte l'étude à l'aquarelle et au lavis. Pendant les dernières années de sa vie, une paralysie du bras l'empêche de peindre.

Invité des XX en 1887. « L'Art Moderne » (1886) rendant compte du Salon de Paris de 1886, attire l'attention sur Lebourg « qui

s'écarte résolument des chemins battus ». Un site d'Auvergne sous la neige a fait au chroniqueur « une impression saisissante ». Dans l'envoi de Lebourg aux XX, en 1887, figure un *Effet de neige en Auvergne*; malheureusement, le sort place Lebourg à côté de Seurat et ce voisinage l'écrase. « Quelle erreur d'inviter les obscurités de M. Lebourg qui détonnent dans ce milieu », écrit « Le Cri du Peuple ». Au salon d'avantgarde de Bruxelles, Lebourg ne paraît plus que « comme un peintre peu aventureux mais grassement peintre » (« La Chronique des Arts et de la Curiosité », 1887). M. J. CH.

62 VUE D'ALGER (esquisse)

Toile. 31 × 46

HIST.: Legs Scribe

Gand, Musée des Beaux-Arts

LEMMEN, Georges

Né à Bruxelles en 1865 et mort en cette ville en 1916.
Talent précoce. Bref passage à l'École de dessin de Saint-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles. Lemmen prend position contre l'art officiel.

Membre des XX en 89, la même année que Rodin et que Henry van de Velde. Lemmen n'a que vingt-quatre ans. Octave Maus remarque immédiatement ses dessins et sanguines rehaussés d'aquarelles: « Les croquis de M. Lemmen ont de la vie et de l'instantané. Ils synthétisent un geste attrapé souvent avec bonheur et c'est délinée *(sic)* par un trait tout simple, exempt de surcharge » (« La Cravache », 1889). C'est dans le groupe des XX que s'épanouit son talent. Après une phase d'intimisme dont le *Portrait de la sœur de l'artiste* rend toute la finesse, il subit l'influence montante du Pointillisme pour aborder ensuite, de même que Henry van de Velde, l'illustration des livres et l'art décoratif. M. O. Maus (Bibl. no 4, p. 85) se divertit du contraste de leurs caractères: « Autant van de Velde est chaleureux et enclin au prosélytisme, autant G. Lemmen est froid, déconcertant, minutieusement replié sur lui-même et sur son art très personnel et réfléchi. Il parle, il vit en sourdine. Du Bruxellois pince-sans-rire, il a conservé l'essence et rejeté la vulgarité . . .». Lié avec des poètes et des écrivains, il illustre *La nouvelle Carthage*, de G. Eeckhoud et *Le livre d'images*, de G. Kahn. Voyage dans le

midi de la France avec Camille Gaspard et Grégoire Le Roy qui écrit sur lui dans « La jeune Belgique » en 1891 en parlant encore de son intimisme. C'est cependant l'année où Lemmen dessine le frontispice de « L'Art Moderne » et la couverture du catalogue des XX. L'astre de l'Art nouveau monte au firmament. Une tapisserie dont Lemmen a fait le carton est achetée par Toulouse-Lautrec. Lemmen est d'ailleurs en contact suivi avec la France. Il expose aux Indépendants, à Paris, de 1889 à 1892. L'influence de certaines œuvres de jeunesse de Signac semble avoir orienté son pointillisme particulier, sorte de feu d'artifice de paillettes, nimbant les formes. En 1893 il expose aux XX un portrait de Toorop.

« La revue rouge » (1883) définit la place que Lemmen tient alors: « chercheur jusqu'à l'inquiétude, très épris pour le moment de l'illustration, présentant un alliage hybride mais attachant de Japonisme et d'Anglicisme, un ornemaniste qui composerait de délicieux bijoux, en train de ressusciter l'arabesque et de rajeunir le frontispice ».

F.-C. L.

63 PORTRAIT DE LA SŒUR DE L'ARTISTE

Huile sur toile. 68 × 53. Date et monogramme dans le bas à droite: 89 GL (stylisé)

EXP.: Les XX, 189 *(La dame en visite)*, selon M. Marcel Nyns

Bruxelles, Collection M. Nyns

64 PORTRAIT DE MME GEORGES LEMMEN

Huile sur carton. 35 × 28. Daté en haut à droite: 28 oct. 91

HIST.: Ancienne collection Feller

Bruxelles, Collection Walter Willems

LUCE, Maximilien

Né à Paris en 1858; mort en cette ville en 1941.

Ancien élève de Carolus Duran à l'École des Beaux-Arts, il expose en 1886, à l'instigation de Fénéon, dans les bureaux de la « Revue indépendante » et ses œuvres sont reproduites dans cette publication que dirige Dujardin. Luce se lie avec Pissarro, puis avec Signac qui l'introduit au Salon des Indépendants en 1887. La même année, il publie des dessins dans « La Vie Moderne ». C'est l'époque de pleine expansion du Néo-impressionnisme. Luce pointille lui aussi mais son tempérament fougueux, qui l'entraîne, par ailleurs, à manifester ouvertement sa sympathie au mouve-

ment anarchiste, ne lui permet pas de se soumettre à une discipline aussi rigide que celle de Seurat. Il commence, dès 1890, à se détacher du Divisionnisme et reprendra plus tard sa liberté. En 1891, il fait partie du comité d'accrochage du salon des Indépendants et on le range encore dans le groupe relativement homogène des amis de Seurat, qui comprend cette année-là Angrand, Cross, feu Dubois-Pillet, Finch (Vingtiste), Gausson, Lemmen (Vingtiste), Petitjean, Lucien Pissarro, Van Rysselberghe (Vingtiste), Seurat et Signac (Vingtiste).

Il expose aux XX en 89. O. Maus écrit cette année-là dans «La Cravache»: «Enfin six tableaux de Maximilien Luce parmi lesquels, notamment, le *Chauffeur*, les *Chiffonniers*, la *Toilette* (ce dernier appartient à Paul Signac) décrivent, parallélement aux récits champêtres de Camille Pissarro, l'existence des humbles, surpris dans l'intimité de l'atelier, de l'ouvroir, de l'usine, et racontent en une langue simple, avec un accent d'honnêteté qui émeut». F.-C. L.

65 TERRAINS A MONTMARTRE

Huile sur toile. 45,5 × 81. Signé et daté en bas à droite: Luce 87

EXP.: Les XX, 1889

HIST.: Ancienne collection Camille Pissarro; vente coll. Pissarro, Paris, 1903

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

MELLERY, Xavier

Né à Laeken (Bruxelles) en 1845; mort à Laeken en 1921.
Fils d'un jardinier. Apprenti chez le peintre décorateur Charles Albert. Élève de l'Académie de Bruxelles de 1860 à 1867. Débute sous l'influence de Leys et de Ch. de Groux. Prix de Rome en 1870. Visite l'Italie dont il rapporte outre de jolies peintures, des souvenirs enthousiastes, notamment de Carpaccio, et des fresques de la Sixtine. Son dessin précis et noté sur le vif le désigne comme illustrateur. On lui doit plusieurs planches de «La Belgique» de Camille Lemonnier (1888), et des dessins pour les statuettes du Petit Sablon à Bruxelles (1882). Charles de Coster le charge en 1879 peu avant sa mort, d'illustrer un de ses écrits sur la Zélande. Mellery se rend à l'île de Marken qui le séduit par sa vie simple et ses traditions populaires. De cette époque date un dessin quasi expressionniste *Un enterrement à Marken* qu'ap-

préciait Georges Eeckhoud, œvre dont l'esprit évoque les van Gogh de la période de Nuenen.
Aquarelliste délicat, auteur de charmants portraits d'enfants, Mellery est passionné de silence et de vie intérieure. Son art sera désormais la conquête de cette vie secrète et l'expression de l'âme des choses.
C'est sous deux aspects bien différents qu'il tentera de révéler sa pensée et ses sentiments:
Mellery invente sans peine une peinture décorative aux intentions allégoriques et littéraires, fort dans le goût du temps et non sans rapport avec l'esthétique de W. Crane où de jeunes femmes, des hommes et des enfants aux lignes harmonieuses personnifient quelque devise et se détachent en sépia ou en grisaille sur des fonds d'or, œuvres toutes de dimensions restreintes, sujets d'affiches ou de diplômes, études pour de grandes décorations murales restées à l'état de projets.
Il s'exprime par ailleurs en des tableaux d'intérieurs, des paysages tel cette *Neige sombre* dont Max Waller « voyait » le silence, et par des dessins intimistes de caractère nettement symboliste.
La vision comme la palette de Mellery s'obscurcissent à partir de 1880. Une ombre de plus en plus envoûtante envahit toiles et dessins. L'atmosphère diffuse une présence invisible. Le mystère anime les objets qui prennent une valeur insolite et hiératique. Le contour d'abord dur et précis s'efface pour signaler l'aura des êtres et des choses. La technique de Mellery tend à s'élargir vers 1893. Les effets lumineux savamment orchestrés dans les gris et les noirs veloutés accusent les volumes dans leur forme essentielle. Tel dessin fantastique s'apparente à Ensor, tel autre plus intimiste évoque Vuillard; les plus sobres et les plus construits se rapprochent de Seurat.

Invité des XX en 1885, 1888, 1890, 1892. Ami d'Edmond Picard et de nombreux Vingtistes. Mellery apporte aux XX, 1885, ses dessins de l'île de Marken, des vues de son jardin et de son atelier qui l'inspireront toute sa vie. En 1888, il expose des allégories. Celles-ci, particulièrement prisées par ses contemporains, nous charment aujourd'hui pour d'autres motifs, telle *La chute des dernières feuilles d'automne* dont Verlant dit dans « La jeune Belgique » de 1893: « c'est comme une transcription naïve, un peu trop matérielle du vers mélancolique d'Homère: Comme les feuilles des arbres sont les générations des hommes ». En 1890, apparaît une série de dessins intitulée *La vie des choses*. La

critique décrit la noblesse de ces œuvres silensieuses: « Escalier où la lumière filtre entre les balustres de la rampe », « Étrange corridor où semblent dormir tant de souvenirs de famille », « Cette chambre de petit bourgeois avec sa table ronde », « Ce vestibule faiblement éclairé par une lampe qui donne aux plâtres entrevus d'hallucinantes silhouettes ».

La vie des choses deviendra comme dans le poèmes en prose d'Hector Chainaye *L'âme des choses*, titre générique sous lequel Mellery placera bientôt toute une partie de son œuvre, tandis qu'il donnera à d'autres toiles et dessins comme en corollaire, celui de *Synthèse moderne*. Un triptyque de Bruges et des portraits figurent au salon des XX de 1892.

L'ensemble de l'œuvre de Mellery témoigne d'une concentration de pensée proche parfois de Redon, d'un amour du silence et de la solitude qui sont pour lui, les moyens susceptibles de rendre derrière la réalité apparente, une réalité spirituelle plus intense. « Tout est vivant, même ce qui ne bouge pas » soulignait Mellery qui fut le professeur et l'initiateur de F. Khnopff. S. H. W.

66 L'AUTOMNE

PL. XVI

Papier collé sur carton, dessin aquarellé sur fond argent. 90,5 × 57. Signé dans le bas à droite: X. Mellery (X.M. entrelacés)

HIST.: légué par M. F. de B. en 1907

EXP.: Aquarellistes, Bruxelles, 1893

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

67 ENTERREMENT A L'ILE DE MARKEN

Craie conté. 27,3 × 36. Signé dans le bas à droite du monogramme XM (entrelacés)

HIST.: acquis par l'État à la vente Ed. Picard, en 1904

EXP.: Les XX, en 1885

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

68 L'ESCALIER DE LA MAISON HYDRAULIQUE

Craie conté et lavis × 17,8 × 17. Signé dans le bas, à gauche: X. Mellery (XM entrelacés)

HIST.: Acquis à la vente de l'atelier Mellery, Bruxelles 1922

EXP.: Vraisemblablement exposé aux Aquarellistes, Bruxelles 1889; et aux XX en 1890

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

69 CHAMBRE À COUCHER

Craie conté. 16,5 × 26,1. Signé dans le bas à droite du monogramme effacé (X.M. entrelacés)

HIST.: Acquis à la vente de l'atelier Mellery, Bruxelles 1922

EXP.: Vraisemblablement exposé aux Aquarellistes, Bruxelles 1889 et aux XX en 1890

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

70 RÊVE DU SOIR

Craie conté et lavis. 26 × 20,1. Signé dans le bas à droite du monogramme X.M. (entrelacés)

HIST.: Acquis à la vente de l'atelier Mellery, Bruxelles 1922

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

71 EFFET DE LUMIÈRE (femme assise près d'un poêle, une bougie à la main)

Craie conté et lavis. 31,8 × 23,5. Signé dans le bas à gauche du monogramme X.M. (entrelacés)

HIST.: Acquis à la vente Mellery, Bruxelles 1922

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

72 TROIS ÉTUDES (effets de lumière)

Craie conté et lavis. 21,4 × 16,7; 23,3 × 16,7; 25,7 × 16,6. Signé dans le bas du monogramme X.M. (entrelacés)

Mellery aimait à dire: « Celui qui aura fait oublier la couleur et la forme au prix de l'émotion aura atteint le but le plus élevé »

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

MEUNIER, Constantin

Né à Etterbeek (Bruxelles) en 1831; mort à Ixelles (Bruxelles) en 1905.

Orphelin de père à deux ans, doit sans doute sa vocation à la fréquentation des artistes qui formaient la clientèle de la pension de famille tenue par sa mère. Fait ses études à l'Académie de Bruxelles, dans la classe de Fraikin, mais à vingt ans, abandonne la sculpture pour le peinture et devient l'élève de Navez.

Meunier appartient à la génération des réalistes: Louis Dubois sera son ami ainsi que Charles de Groux, dont l'idéalisme social aura une influence sur son orientation. La découverte du « Pays

Noir » (Seraing en 1878 et le Borinage, avec Camille Lemonnier, en 1885) le détache de la peinture d'histoire pour celle du monde du travail. Il fera dès lors une « œuvre qui servira une cause sans que l'artiste s'en doute » (« L'Art Moderne ». 1886), car en effet, la pensée de Meunier ne fut pas sociale mais simplement humaine. Un séjour en Espagne (1882-83) forme dans sa vie comme dans son œuvre une sorte d'hiatus plus chaudement coloré.

Invité des XX en 1885, 1887, 1889 et 1892. Meunier ne participe pas au premier salon des XX, en 1884; plusieurs Vingtistes le déplorent, dont Van Rysselberghe qui écrit: « Qui, plus que le brave Meunier a montré l'exemple aux jeunes par sa foi et ses principes artistiques si indépendants? ». C'est cette volonté d'indépendance qui lui dicte, en 1885, son refus de devenir membre des XX.

En 1885, invité comme peintre, il répond: « J'enverrai des œuvres faites spécialement pour cette exhibition; je compte même abuser de l'invitation en envoyant de la sculpture ». A 54 ans, en effet, Meunier ne craint pas d'entreprendre une nouvelle carrière en se remettant à la sculpture. A ce propos, M. Sulzberger, dans « L'Étoile Belge » émet l'avis que « mener les deux arts de front est hasardeus »; par contre, Max Waller écrit dans « La jeune Belgique »: « M. Meunier est non seulement un grand peintre, il est aussi en passe de devenir un de nos premiers sculpteurs... d'un seul coup il donne des œuvres qui, si elles n'ont pas toutes les habiletés du métier, ont une grandeur qui émeut et qui frappe » et il oppose le *Débardeur* debout au *Puddleur* assis. Cette dernière œuvre, qui était exposée en cire en 1885, reparaîtra en bronze en 1889 (propriété de l'État).

En 1886, Meunier ne participe pas au salon des XX car, en même temps que celui-ci, il fait une exposition personnelle de ses peintures et sculptures, au « Palais des Beaux-Arts », et y montre notamment *Un retour de la fosse*, défilé de mineurs fatigués.

En 1887, Meunier réapparaît au salon des XX, mais avec de la sculpture uniquement: une statuette de hiercheuse acquise par Anna Boch, et surtout le *Marteleur*, qui « dans la pénombre de la dernière salle », s'impose. « Ce repos de la forse est saisissant », écrit « La Wallonie » (1887). C'était le même Marteleur, qui, exposé au salon de Paris en 1886, avait suscité un article enthousiaste de Mirbeau: « M.. Meunier a su, tout en restant fidèle au modèle, lui donner un aspect grandiose, une noblesse, une

élégance, la vraie élégance, une beauté, la vraie beauté ... ». Les sculptures de Meunier supportaient sans faiblir le voisinage de celles de Rodin (en 1887: l'*Eve* et l'*Homme au nez cassé*). Meunier, dont la notoriété grandissait depuis sa consécration par Mirbeau, considérait cependant comme une chose importante le fait d'exposer aux XX: « Là au moins (écrit-il en 1892), il y a une utilité artistique que l'on cherche vainement dans nos salons officiels ... puis cela me rajeunit ».
En 1896, une exposition de ses œuvres chez Bing, à Paris, consacrera définitivement Constantin Meunier M.-J. C. H.

73 TÊTE DE PUDDLEUR PL. XVII

Bronze. Buste Hauteur 49. Signé sur l'épaule à droite.
EXP.: Les XX, 1885: *Un puddleur* (cire); en 1889: *Puddleur* (bronze)
Bruxelles, Musée Constantin Meunier

74 LE SOUFFLEUR DE VERRE

Bronze. Statuette Hauteur 49. Signé sur le socle, à droite, derrière
Bruxelles, Musée Constantin Meunier

75 LE MARTELEUR

Bronze. Hauteur 49. Signé sur le terrain: C. Meunier. Daté: 1890.
Probablement réduction de la statue grandeur nature qui fut exposée à Paris en 1886 et aux XX en 1887
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

76 LE RETOUR DES MINEURS

Dessin à la craie et au fusain sur papier teinté. 89 × 113. Monogrammé, à droite, en bas: C. M.
Bruxelles, Musée Constantin Meunier

MINNE, George

Né à Gand en 1866; mort à Laethem 1941
Sculpteur et dessinateur. Personnalité marquante de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle, dont la sensibilité assume les forces latentes et les hantises du temps, et leur donne un style. Sa nature inquiète, voire mystique s'exprime en formes neuves d'un symbolisme sobre et médité. Parfois, sculptures et dessins atteignent par leur tension dramatique interne la portée des œuvres expressionnistes les plus authentiques.
Minne eut des débuts difficiles. Son père, architecte entrepreneur,

ne croyait pas à la vocation de son fils. Minne fréquente l'Académie de Gand de 1882 à 1884, puis travaille seul de 1885 à 1889 sous l'influence lointaine de Rodin, se lie avec les poètes symbolistes, Grégoire Le Roy, Van Lerberghe, Maeterlinck, Verhaeren dont l'influence sera décisive. Il illustre Maeterlinck, subit le charme du Moyen Age, mais n'écoute que lui-même, pour réaliser à Bruxelles, presque dans la misère, de 1895 à 1898 ses œuvres les plus significatives, les *Agenouillés - L'homme à l'outre - Solidarité* ... Il se fixe définitivement à Laethem en 1899 où il est l'âme du premier groupe d'artistes de la région. Il n'a guère quitté son pays si ce n'est pour le pays de Galles pendant la guerre 1914-1918. Fut professeur de dessin à l'Académie de Gand de 1912 à 1914 et de 1918 à 1919.
Son œuvre la plus célèbre, *La fontaine aux agenouillés* (1898) figure à Essen, Vienne, Bruxelles et Gand. L'art de Minne inspirera la sculpture allemande, particulièrement W. Lehmbruck. Dessinateur admirable, il laisse plus de 500 dessins, variations au crayon et au fusain sur quelques thèmes, la maternité, le Christ, la Pietà.

Invité des XX en 1890, membre des XX en 1890, expose comme Vingtiste en 1891 et 1892.
Minne avait exposé pour la première fois au Salon de Gand en 1889. « L'Art Moderne » avait fait son éloge: « si ce salon doit dater un jour ce sera à cause de lui. Minne tourne le dos à l'emphase et à la déclamation ..., il se concentre en un monde spécial de mélancolie et de religion ». Verhaeren le fait inviter aux XX. 1890 est une année importante pour Minne. Ses œuvres produisent aux XX de vives réactions. « L'Étoile Belge » (1890) écrit à son propos: « imaginez une momie d'Égypte délivrée de ses bandelettes et accusant vaguement sous le linge collé sur les chairs desséchées et pétrifiées, une forme humaine. Voilà la plastique du prétendu Art nouveau! » « Le Précurseur » (1890): « La sculpture amorphe n'a jamais rien produit d'aussi cataleptique, c'est le comble du symbolisme dans le néant du modelé ». Toutefois deux œuvres de Minne trouvent acquéreur à l'exposition et G. Lagye note dans «L'Éventail» (1890): «N'importe, passons à M. Minne ses magots actuels. Il y a en lui l'étoffe d'un maître statuaire qui fera sa trouée ».
1891 compte deux Vingtistes nouveaux: Georges Minne et Signac. Les dessins exposés par Minne cette année suscitent l'admiration. Grégoire Le Roy loue leur perfection dans «La jeune Belgique», et

Verhaeren dans « La Nation ». Cette même année, Minne se rend à Paris chez Rodin qui déclare n'avoir plus de conseil à lui donner. En 1892, année de son mariage, Minne expose aux XX un dessin inspiré de Burne-Jones *Les Adolescents dans les épines*, œuvre commandée par Ed. Picard pour la majorité de son fils Robert.

Lors de son passage aux XX, Minne prend conscience de la nécessité d'approfondir la technique (il travaillera bientôt avec Van der Stappen à l'Académie de Bruxelles) et admire les qualités réalistes de C. Meunier dont il se souviendra de 1908 à 1914. Toutefois Minne a trouvé le type de son éphèbe dans le *Petit blessé* de 1887 et déjà ses grands thèmes d'inspiration. Par ses gestes simples comme des signes spirituels, par ses formes ramassées et repliées sur elles-mêmes, il a conquis l'expression monumentale de la vie intérieure. S. H. W.

77 MÈRE PLEURANT SON ENFANT MORT (1886) PL. XIX

Bronze. Hauteur 45,5

HIST.: Don de M. Elie Burthoul, Bruxelles (1940)

EXP.: Les XX, 1890 ?

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

78 LA DOULEUR (Mère et enfants) 1888

Bronze. Hauteur 66

HIST.: Don de M. Elie Burthoul, Bruxelles (1940)

A comparer avec le dessin à l'encre de Chine *Mère pleurant ses deux enfants*, signé et daté 1888. Jacques Arnoux écrit dans « La jeune Belgique » de 1890: « Voilà ce qui hante certains artistes d'aujourd'hui: la seule douleur animale figurée en des êtres primordiaux, des femelles bestiales crispant leurs doigts osseux dans les corps informes de leurs progénitures mortes »

EXP.: Les XX, 1890 ?

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

79 LE PETIT BLESSÉ I, dit aussi LE SUCEUR

Plâtre. H. 26. Signé, daté 1887 sur le socle

EXP.: Triennale de Gand, 1889; Les XX, 1890 ?

C'est avec la photo de cette statuette que Minne s'est présenté chez Rodin. Celui-ci le félicite d'avoir à son âge un atelier assez vaste

pour réaliser une statue. Connaissant les dimensions réduites de l'œuvre, le Maître conseille à Minne de travailler seul.

Gand, Collection Baron George Minne

80 HOMME ET FEMME AGENOUILLÉS, intitulé également ADAM ET EVE (1889)

Plâtre patiné. H. 45

EXP.: Triennale de Gand, 1889; Les XX, 1890 ?

Gand, Collection Baron George Minne

81 FRONTISPICE POUR «LES SERRES CHAUDES» de M. Maeterlinck

Dessin original à la plume et au lavis, encre de Chine, destiné à l'édition de 1889. 35 × 25

EXP.: Les XX, 1890

Repris comme frontispice au tome 9 de « La Jeune Belgique » (1890). Héliog

Illustre le texte: « Et je sais qu'elle doit mourir
En joignant des mains impuissantes
Et lasse enfin de cueillir
Les fleurs absentes . . . »

Serres chaudes « Aquarium »

Bruxelles, Collection Paul Van der Perre

82 LE CORDONNIER

Dessin à la plume, encre de Chine. 30 × 35. Signé dans le bas à gauche et daté 87

HIST.: Ancienne collection Grégoire Le Roy

EXP.: Les XX, 1891

Sauvagemont-Maransart, Collection Van Paemel-Le Roy

83 LA MÈRE ÉPLORÉE PL. XVIII

Dessin au crayon. 39 × 29. Signé dans le bas à droite: George Minne et daté 90

HIST.: Ancienne collection Grégoire Le Roy, Bruxelles

EXP.: Les XX, 1891

F. Krexpel dans « La Revue blanche » (1891) dit: «C'est évidemment l'œuvre la plus forte de l'exposition, il absolument impossible de donner une idée de la puissance d'expression contenue dans ce petit dessin »

Bruxelles, Collection Le Cerff-Le Roy

84 MÈRE PLEURANT SES DEUX ENFANTS

Dessin à la plume, sur papier teinté. 36 × 26,7. Signé dans le bas à gauche: George Minne, daté 1888

HIST.: Ancienne collection Grégoire Le Roy, Bruxelles

EXP.: Les XX, 1891

Bruxelles, Collection Raskin-Le Roy

MONET, Claude

Né à Paris en 1840; mort à Giverny en 1926.
Passe sa jeunesse au Havre, où Boudin lui apprend à faire du paysage en plein air. A 20 ans, il fréquente à Paris l'Académie Suisse et y rencontre Pissarro. En 1862, il travaille avec Renoir, Sisley et Bazille dans l'atelier de Gleyre, à l'École des Beaux-Arts. Il découvre Manet pour qui il éprouve une grande admiration. Dès 1866, sous l'influence de Boudin et de Jongkind, il cherche à rendre pas des touches rapides et des ombres déjà lumineuses le miroitement de l'eau (no 85). Pendant la guerre de 1870, il séjourne en Angleterre, il découvre Turner, et est présenté par Daubigny à Paul Durand-Ruel, qui dès lors le soutiendra, lui et ses amis, avec constance et courage. Monet devient l'animateur du groupe qu'en 1874 on nommera « Impressionniste ».
Après un séjour en Hollande, il réside à Argenteuil, de 1872 à 1878; d'un bateau-atelier qu'il s'est fait aménager, il peint des paysages fluviaux, d'une facture de plus en plus libre et d'une palette de plus en plus claire; c'est l'un des plus beaux moment de sa production. Après un séjour à Paris et à Vétheuil, s'installe à Giverny en 1883, mais ne délaisse cependant pas les plages normandes, qui lui fournissent de nombreux motifs.
Entraîné dans le Midi par Renoir, en 1883, et y étant retourné seul en 1884 et en 1888, Monet trouve là une source nouvelle d'inspiration qui s'accompagnera d'un chromatisme plus vigoureux accordé à la couleur méditerranéenne (no 86).

En 1890, il acquiert à Giverny la maison où il vivra désormais; il y exécutera ses fameuses séries où la recherche des effets de lumière devient la préoccupation de plus en plus exclusive.

Invité des XX en 1886 et 1889. Si, en 1886, l'unanimité ne s'est pas encore faite autour de Monet, celui-ci commence à recueillir quelques suffrages à Paris et est très conscient de sa valeur. Aussi bien, l'empressement avec lequel il accepte l'invitation des XX est-il significatif du prestige qu'ont acquis les expositions de ce groupe bruxellois, surtout si on rapproche cet empressement de la répugnance avec laquelle, vers le même temps, il consent à ce que certaines de ses œuvres aillent à New-York, où Durand-Ruel organise une exposition des Impressionnistes français; il professe en effet qu'il n'y a qu'à Paris qu'il y a encore un peu de goût.
« Je suis très sensible à l'intérêt que vous me portez », écrit-il à Octave Maus, « et je veux espérer que mes tableaux auront le succès que vous espérez vous-même ». Le 11 janvier 1886, il annonce l'envoi de dix tableaux tout en donnant à Maus latitude d'en éliminer certains s'il juge ce nombre excessif, sauf *Le Pont d'Argenteuil*, qui appartenait alors au baryton Faure et qui est actuellement au Louvre. Les dix tableaux furent exposés, parmi lesquels *La Manne-Porte à Etretat* et deux paysages de Bordighera, dont Lucien Solvay, dans la « Nation » dit qu'avant Monet, personne n'aurait osé peindre des palmiers « qu'on appelle vulgairement plumeaux » et à propos desquels il parle de « cette singulière nature du midi de l'Europe, où les verts, les blancs et les rouges font, dans le soleil, un si assourdissant concert ». « L'Art Moderne » écrit que Monet est celui qui est allé le plus loin « dans la conquête des rayons d'or » et formule une opinion plus nuancée; faisant une comparaison avec le *Pont d'Argenteuil*, qui date d'une douzaine d'années et dont le « velouté est délicieux », il constate que le travail du temps a accompli son œuvre et qu'il est périlleux de déclarer que les soleils ou les palmiers de Bordighera sont peints dans des tons trop crus.
En 1889, Maus, dans « La Cravache », dit: « ... et elle est l'étappe franchie par le salon des XX, que Monet est traité aujourd'hui de maître ». Monet envoie quatre œuvres, dont trois paysages du Midi, de 1888, à propos desquels Mallarmé avait dit: « Il y a longtemps que je mets tout ce que vous faites au-dessus de tout, mais je vous crois dans votre plus belle heure » (Biblio. no 97, t. I. p. 83).

M.-J. C. H.

85 LE BASSIN DU COMMERCE (LE HAVRE)

Toile. 37 × 45. Signé en bas à gauche: Claude Monet

HIST.: Don Eugène Dumont

Liége, Musée des Beaux-Arts

86 MARINE, POINTE DU CAP MARTIN PL. XXI

Toile. 63 × 80. Signé: Cl. Monet 84

HIST.: Collection H. Van Cutsem, Bruxelles

Monet fait un séjour (janvier-avril 1884) à Bordighera; passe par Menton. Expose aux XX en 1886 deux œuvres de Bordighera.

Tournai, Musée des Beaux-Arts

87 LA MANNE-PORTE, ETRETAT

Toile. 90 × 72. 1886

EXP.: Les XX, en 1886, *La Manne-Porte, Etretat* (appart. à G. Petit). Une lettre de Monet à Durand-Ruel (11 avril) dit: « Selon votre désir, on enverra deux tableaux de chez Petit chez Dubourg . . . Ils sont très bien, surtout la grande falaise d'Etretat. Je voudrais bien savoir si vous les gardez » (Bibl. no 97, p. 315). Autre allusion: « En plus, j'ai retouché la Manneporte (Etretat) et d'autres toiles que vous m'avez demandées » (Bibl. no 97, p. 322)

Paris, Collection particulière

88 SOLEILS PL. XX

EXP.: Les XX, en 1886

Monet parle de panneux décoratifs à faire pour la salle à manger de Durand-Ruel en 1883 (Bibl. no 97, p. 261, 262, 264 et 269)

Paris, Collection Durand-Ruel

MORISOT, Berthe

Née à Bourges en 1841; morte à Paris en 1895.
Après avoir, dès 1857, été initiée à la peinture par Guichard, fait du paysage sous la direction de Corot, et plus tard, de Jongkind. S'oriente ensuite vers la figure sous l'impulsion de Manet, dont elle épouse le frère. Adhère au groupe impressionniste en 1874 et expose dès lors régulièrement avec lui. Son art spontané et gracieux, tout en irisations, tend, après 1886, comme celui de

Renoir, vers un plus grand souci des formes, mais ces formes, loin de les géométriser, Berthe Morisot leur gardera leur souplesse baignée d'une lumière subtile et tendre. Appartenant à un milieu très cultivé, elle eut de nombreuses amitiés, non seulement parmi les peintres mais aussi parmi les musiciens et les écrivains. Mallarmé notamment lui fut très attaché et l'on sait que, le 27 février 1890, le poète lut, dans le salon de Berthe Morisot, la conférence qu'il avait donnée peu avant au cercle des XX sur Villiers de l'Isle-Adam.

Invitée des XX en 1887. Expose cinq œuvres: *Intérieur à Jersey* (1886), *Port de Nice, Le lever, Petite servante* et *Jeune fille sur l'herbe.* Ces trois dernières toiles avaient déjà figuré en 1886 à l'ultime exposition de l'Impressionnisme, exposition dont Berthe Morisot avait été la principale organisatrice et dont *La Grande Jatte* de Seurat avait été le « clou », comme elle fut également celui du salon des XX de 1887. A ce salon, Berthe Morisot eut du succès. Si « Nancy artiste » écrit: « On m'a dit que Mme Morisot était hystérique; j'ai vu ses tableaux et je trouve qu'elle aurait tort de ne pas l'être », Verhaeren par contre, dans « La Vie Moderne », écrit: « Quelle grâce négligée et quelle vive improvisation dans le coup de brosse... et l'on s'en va charmé de l'esprit et de l'intimité du peintre ». M.-J. C. H.

89 ENFANT A LA POUPÉE PL. XXII

Toile. 50 × 60. Signé: B. Morisot

HIST.: Collection F. Toussaint, Bruxelles

EXP.: Exposition internationale de peinture, 1892

Dans le catalogue des peintures, pastels, et aquarelles (Bibl. no 17), cette œuvre est publiée, sous le titre de *Intérieur de cottage* (peint à Jersey (no 197). Or, au salon des XX de 1887, Berthe Morisot a exposé un *Intérieur à Jersey*

Ixelles, Musée des Beaux-Arts

PANTAZIS, Périclès

Né à Athènes en 1849, mort à Bruxelles en 1884.
Vécut à Paris et y suivit les cours de Chintreuil puis s'installa à Bruxelles vers 1877, se lie d'amitié avec Vogels et s'embauche dans l'entreprise commerciale « Peinture et décoration » que Vogels

dirige. En 1878, il montre douze toiles à l'Exposition universelle de Paris. Pantazis exerce une certaine influence sur Vogels notamment par sa palette, tout imprégnée des traditions françaises et dans laquelle le gris est une tonalité exquise, source d'équilibre et d'harmonie. Attiré par la mer, il voyage et Camille Lemonnier entre autres, dans « La Réforme » (1884) loue la petite *Méditerranée* « si exquisement perlée, avec l'irradiation de ses clartés scintillantes, l'éblouissement doux de ses bleus cérulés, le satin lamé d'argent de son grand ciel ».
Pantazis, on le voit, était gagné à l'Impressionnisme.

Membre fondateur des XX, il meurt avant l'inauguration de la première exposition, en 1884. Ses amis choisirent sans doute les œuvres qui prirent place aux cimaises. F.-C. L.

90 L'ENFANT AU COQ

Huile sur toile. 109,5 × 133. Signé dans le bas à gauche: Pantazis

EXP.: Ne figure pas parmi les six toiles au catalogue de la première exposition des XX, 1884, mais fut sant doute ajoutée en dernier moment car M. O. Maus en signale la présence dans son livre (Bibl. no 4, p. 20)

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

PISSARRO, Camille

Né à Saint-Thomas (Antilles danoises) en 1830; mort à Paris en 1903. Fixé en France dès 1855, entre dans l'atelier d'Anton Melbye. Commence par peindre de mémoire des paysages antillais. Subit ensuite l'nfluence de Corot et de Daubigny; on le rapproche aussi de Millet à cause du caractère rustique de ses paysages à figures.. A l'Académie Suisse, rencontre Monet, en 1859; et plus tard Guillaumin et Cézanne; c'est avec ces derniers qu'il sera le plus lié. Après la guerre de 1870, malgré les succès qu'il avait déjà connus au Salon et auprès de certains amateurs tel Duret (1862), il adhère au groupe des peintres qui deviendront les Impressionnistes, et, renonçant au Salon, il expose dès lors régulièrement avec eux, partageant leurs difficultés matérielles et recevant sa part d'opprobres; il sera même plus longtemps que les autres en butte à la suspicion du public à cause de ses idées politiques avancées. En 1885, ayant fait la connaissance de Signac et, par lui, celle de Seurat, il adhère au Néo-Impressionnisme et pendant quelques années, jusqu'en 1890 environ, il peint selon la technique pointilliste.
Les influences qu'il a successivement subies n'ont été que de

technique et des moyens de réaliser son idéal de juste équilibre entre la vibration de la lumière et la solidité des formes. Bien qu'étant le doyen d'âge de l'école impressionniste, il en fut moralement l'élément le plus jeune par son enthousiasme et sa réceptivité. C'est par lui que cette école se relie d'une part à Corot et d'autre part au Néo-Impressionnisme. Animé d'une ardeur généreuse et de l'esprit de prosélytisme, il a encouragé et soutenu les novateurs qu'il a connus tels Gauguin, van Gogh et Cézanne, qui disait de lui: « Pissarro fut un père pour moi... Nous sortons peut-être tous de Pissarro ».

Invité des XX en 1887, 1889 et 1891. En 1887, Pissarro, âgé de 57 ans, aux côtés du jeune Seurat, représente l'avant-garde avec trois œuvres pointillistes. Le « Moniteur der Arts » (1887) écrit: « M. Seurat, et sa doublure M. Pissarro, sont les lions du Salon des XX, les apôtres de la décomposition des tons ».
En 1889, par un envoi substantiel de dix œuvres, dont une de 1879, et des eaux-fortes, il veut montrer l'évolution de son œuvre. Maus, qui préfère ses productions les plus récentes, écrit dans « La Cravache »: « .... et ce sera pour C. Pissarro un tite sérieux à l'admiration et à la reconnaissance des artistes que d'avoir, lui, peintre, reputé, en possession d'un métier, résolument cherché une voie nouvelle ».
En 1891, son envoi d'ailleurs restreint « d'études d'atmosphère londonienne » (Verhaeren, « La Nation », 1891) n'est guère remarqué. N'est-il plus assez d'avant-garde pour le goût belge? C'est ce qu'il semble dire dans une lettre à son fils Lucien, du 9 mars 1891. (Bibl. no 78). M.-J. C. H.

91 BÊCHEUSE (Paysanne bêchant)

Toile. 64 × 54. Signé en bas à gauche: daté 82

Paris, Collection Durand-Ruel

92 LE TROUPEAU DE MOUTONS, ERAGNY

Toile. 46 × 55. Signé en bas à gauche; daté 1888

HIST.: Collection Paul Signac; Mme Berthe Signac

Croissy-sur-Seine, Collection du Docteur Hertzog

93 FÉVRIER, SOLEIL LEVANT, BAZINCOURT

Toile. 65 × 81,5. Signé et daté en bas à gauche: C. Pissarro 1893

HIST.: Collection Durand-Ruel, Paris; acquis par M. G. Müller, Dortmund 1912

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

RAFFAËLLI, Jean-François

Né à Paris en 1850; mort à Paris en 1924.
Fut acteur au « Théâtre Lyrique » avant d'aborder la peinture dans l'atelier de Gérôme. Débuta au Salon de 1870. Comme il exposa avec les Impressionnistes en 1880 et en 1881, et à la VI[e] exposition internationale chez G. Petit, en 1887, aux côtés de Monet, Renoir, Sisley, Morisot, on a souvent tendance à voir en lui un satellite de ce groupe alors qu'en fait, c'est un « caractériste », d'ailleurs plus dessinateur que peintre, aimant à représenter des types expressifs de l'humanité sordide de la zone parisienne. « C'est une sorte de Millet parisien », dit de lui J. K. Huysmans, dans « L'Art Moderne » (1885), et le « Gil Blas » (1892) le définit comme ceci: « Peintre de la vie extra-muros, des paysages vert-de-gris et vert-de-plaie ... révélateur des êtres et des choses de la banlieue, dont il a su rendre la grâce singulière, les heures désolées et poignantes ... ».
Mais l'importance de Raffaelli, qui fut aussi critique et théoricien d'art, réside moins dans son œuvre d'artiste que dans les idées neuves qu'il conçut et qu'il développa dans des brochures et des conférences..

Invité des XX en 1885 et 1887. Deux lettres publiées dans les « Archives de l'Impressionnisme » (Bibl. no 97, T. II, p. 139) révèlent que c'est Raffaelli qui a introduit auprès de Durand-Ruel Octave Maus et Émile Verhaeren désireux d'approcher les grands Impressionnistes par le truchement de leur protecteur.
Raffaelli est invité par les XX en 1885 au double titre d'artiste et de conférencier. Le 26 décembre 1884, il écrit: « Je tenais à être apprécié chez vous, c'est vous dire combien j'accepte avec plaisir votre invitation qui m'en offre le moyen »; il accepte aussi de faire une conférence qu'il va « étudier avec passion » Cette conférence eut lieu le 7 février 1885 et eut un grand retentissement non seulement à Bruxelles, mais également à Paris, par les idées hardies et neuves qu'elle apportait; de larges extraits en furent publiés dans « L'Art Moderne » (1885), qui nous le montrent inventeur des « bandes dessinées » et défenseur d'une philosophie de l'art moderne personnelle et cohérente. L'intérêt qu'il suscite comme conférencier éclipse quelque peu son envoi de peintre. « M. Raffaelli est littérateur en même temps que peintre devant ses tableaux, on pense au contraire que c'est un littérateur qui fait accidentellement de la peinture » écrit « Le

National » (1885). En 1887, la « Chronique des Arts et de la Curiosité » écrit: « M. Raffaelli, l'observateur des navrantes banlieues, a tenu à légitimer par un envoi consistant des sympathies que sa première exposition chez les XX, il y a deux ans, lui a conquises à Bruxelles ». Envoi important, en effet, surtout de dessins rehaussés. « Le talent de M. Raffaelli est très littéraire et il le prouve plus par le dessin que par la couleur. Il s'acharne à typer tout ce qu'il touche; il est de la famille des Daumier et des Gavarni », écrit É. Verhaeren dans la « Vie Moderne » (1887). Dans cet envoi, il y avait aussi un pastel *La Place de la Trinité*, qui fut fort remarqué. De nos jours, c'est cet aspect-là de l'œuvre de Raffaelli qui nous touche encore. M.-J. C. H.

94 LE CHEVET DE NOTRE-DAME DE PARIS

Toile. 71 × 81. Signé dans le bas à droite: J. F. Raffaelli

HIST.: Acquis par l'État en mai 1896

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

REDON, Odilon

Né à Bordeaux en 1840; mort à Paris en 1916.
Subit l'influence de Rodolphe Bresdin qui l'initie à la lithographie. Élève libre de l'atelier Gérôme à l'École des Beaux-Arts. Participe à la guerre de 1870 qui le marque fortement. Se marie en 1880. Son premier fils Jean naît et meurt en 1886. Son second fils, Ari, né en 1889, a pour parrain Edmond Picard et pour marraine Geneviève Mallarmé, fille du poète.
Jusqu'en 1890, des fusains et des lithographies constituent l'essentiel de sa production. Mallarmé disait de ses « noirs » qu'ils étaient royaux comme de la pourpre » (Bibl. no 81, t. I, p. 91). Principaux albums de lithographies: *Dans le rêve* (1879), *A Edgar Poe* (1882), *Hommage à Goya* (1885), *La tentation de Saint Antoine* (1888, première série), *A Gustave Flaubert* (1889), *Les Fleurs du mal* (1890). Le symbolisme de Redon semble participer déjà du Surréalisme. Certaines pages de son journal *A soi-même* commencé en 1867, mais publié en 1922, peuvent être mises en rapport avec les manifestes surréalistes, parus quelques années plus tard. Autre trait qui le rapproche de nous, Redon fut fasciné par la science, autant par l'étude des infiniment petits que par celle des espaces célestes, mais pour lui, les données demeuraient vagues et se situaient tout comme ses œuvres « dans le monde ambigu de l'indéterminé ».

Invité des XX en 1886 en même temps que Monet et Renoir, et à nouveau en 1890. En 1886, il écrit à Maus: « Je réponds immédiatment à votre invitation que j'ai reçue ce matin avec un vif sentiment de joie et comme une bien douce récompense ». Il montre quatre lithographies de la série *Hommage à Poe*, épreuves appartenant à Jules Destrée et trois lithographies de la série *Hommage à Goya*, épreuves appartenant à Émile Verhaeren. Jules Destrée fait son éloge dans « La jeune Belgique », mais le public l'accueille avec suspicion: « L'artiste étranger qui a été le plus contesté à l'exposition des XX, c'est Odilon Redon l'auteur de ces dessins et de ces lithographies archi-étranges qui apparaissent comme des énigmes, des cauchemars, des visions maladives, des hallucinations » (« L'Art Moderne », 1886). En 1887, à l'occasion de la lecture du *Juré*, d'Edmond Picard, Redon envoie à Bruxelles les six compositions qu'il a faites pour cette œuvre, à la demande de Maus. Il entretient de nombreuses amitiés dans le milieu littéraire belge et surtout avec les Symbolistes qu'il illustre: frontispices pour *Les Soirs*, *Les Débacles*, et *Les Flambeaux noirs* d'Émile Verhaeren, pour *Les Chimères* de Jules Destrée, pour *Les Ténèbres* d'Iwan Gilkin. En revanche, Jules Destrée publie en 1891, chez l'éditeur Deman *L'Œuvre lithographique d'Odilon Redon*. En 1890, Redon accompagne Mallarmé à Bruxelles. Il expose six pièces aux XX dont un *Christ* qui appartient à Deman. « Le Précurseur » lui attribue « le grand prix de la fumisterie ». M. O. Maus reprend le texte paru dans un quotidien, le lendemain du carnaval (Bibl. no 4, p. 44): « La palme revient incostestablement au fantaisiste qui s'était travesti en O. Redon, parsemé étrangement de grands yeux blancs écarquillés. Un de ces yeux s'ouvrait sur la partie la moins noble de sa personne et il était encadré du monogramme bien connu: XX ».

F.-C. L.

95 HOMMAGE À GOYA

Six lithographies, Folio. Dimensions diverses.

1) *Dans mon rêve je vis au ciel un visage de mystère*
2) *La fleur de marécage, une tête humaine et triste*
3) *Un jou dans un morne paysage*
4) *Il y eut aussi des êtres embryonnaires*
5) *Un étrange jongleur*
6) *Un étrange jongleur*
6) *Au réveil, j'aperçus la déesse de l'intelligence au profil sévère et dur*

EXP.: Les XX, 1886

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

Reduction ratio: 24x

1.010.001
Reproduced by permission of the Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.

Dans une lettre à Maus, Redon écrit en 1886: « Dans *L'Hommage à Goya*, je vous recommande *La fleur de marécage* et *l'étrange jongleur* mais je vous laisse entièrement libre, car je sens en vous des amis ». Maus tint compte de son désir. Les lithographies qui furent exposées, appartenaient à Émile Verhaeren

Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes

96 CHRIST

Fusain. 34 × 27. Signé en toutes lettres à gauche
EXP.: Les XX, 1890 (appartenait à l'éditeur Deman)

Bruxelles, Collection particulière

REGOYOS, Dario de

Né à Rivadesella en 1857; mort à Barcelona en 1913.
Fréquents séjours en Belgique à partir de 1880.
Son portrait peint par Van Rysselberghe en 1882, corrobore le portrait écrit que donne de lui, en 1883, « L'Art Moderne »: « Cet hispano-mauresque, dont la physionomie noiraude, souriante, poilue, vive et à demi-sauvage et la guitare sont devenues populaires ».

Membre fondateur des XX en 1883: y expose tous les ans sauf en 1891. En 1884, il écrit à Maus: « ... maintenant autrechose, Godverdom, comme c'est chic de s'approcher de la Belgique, voir ses amis, l'exposition des XX... » (Bibl. no 4). Car chaque année, il allait peindre en Espagne et revenait exposer ses œuvres chez les XX.
En 1884, s'oriente vers l'Impressionnisme et s'y maintient sauf qu'en 1888 il fait, selon sa propre expression « un essai de peinture prismatique non mélangée, à coups de poils de brosse », mais il ajoute aussitôt: « je crois que je reprendrai mon principe de mélange au couteau »; le Néo-Impressionnisme ne pouvait en effet convenir à ce tempérament fougueux.
Ses œuvres, expriment le climat âpre et triste de cette Espagne provinciale, qu'il nomme « España Negra », qu'il montra à Verhaeren au cours de voyages qu'ils firent ensemble.
En 1892, « Le Journal de Bruxelles » écrit: « C'est un peintre bien doué et assurément ému, parfois tragique; mais ce qu'il montre n'est encore, comme ce qu'il a montré précédemment, qu'annotations, études, recherches curieuses, croquis pittoresques non encore assemblés en une œuvre décisive ». M.-J. C. H.

97 PORTRAIT DE VERHAEREN EN ESPAGNE (1888)

Croquis au crayon rehaussé d'aquarelle. 12 × 14.

EXP.: Centenaire de Verhaeren (11 mai-11 juin 1955), Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique (Fonds Verhaeren)

RENOIR, Pierre-Auguste

Né à Limoges en 1841; mort à Cagnes en 1919.

Passe par l'atelier de Gleyre. D'abord influencé par Courbet, adopte vers 1868, une peinture plus claire et fait du paysage. Mais bien qu'il y soit de premier ordre, n'accorde à ce genre qu'une place réduite dans son œuvre, sa prédilection allant à la figure. Ceci le singularise dans l'école impressionniste, au centre de laquelle il se trouve cependant, ayant fort contribué à en élaborer l'esthétique. Après 1870, s'inspirant à la fois de scènes de la vie contemporaine, comme Manet, et du plein-air lumineux, comme Monet, fait des compositions où les formes évoluent dans le soleil. A partir de 1873, Durand-Ruel s'intéresse à lui et dès 1876, il devient un familier des réceptions de Mme Charpentier, femme de l'éditeur. Dès lors, il connaîtra le succès. Admis au Salon en 1879, il y exposera plusieurs années de suite, et moins regulièrement, avec les Impressionnistes.

Deux voyages en Algérie et des séjours en Italie et dans le Midi, chez Cézanne (1881-1882), lui révèlent la couleur éclatante du monde méditerranéen: par Cézanne et par lui, l'Impressionnisme aura dès lors un foyer provençal.

De 1884 à 1887 environ, passe par une crise dite « ingriste » (souci prédominant du dessin et de la construction des forems), mais l'appel de la nature et l'attirance du Midi l'aident à s'en dégager.

Pour des raisons de santé, se fixe définitivement à Cagnes en 1903. Continuateur des baroques et du XVIII[e] siècle, Renoir a créé un monde à lui où les formes s'épanouissent dans une lumière chaude, un monde où seule la joie de vivre existe.

Invité des XX en 1886 et 1890. En 1886, Renoir accepte « avec empressement » l'invitation de Maus. Par trois fois, il modifie sa liste d'envois, car plusieurs de ses œuvres appartiennent à des collectionneurs et il est soucieux de n'envoyer aux XX que des œuvres importantes. Finalement, il envoie: *Le portrait de Mme Charpentier et de ses deux enfants*, de 1878, qui avait été le

« clou » du Salon de Paris de 1879, des portraits d'enfants, un nu et les deux panneaux de *La Danse* (l'Hiver et l'Été). Mais Renoir ne semble pas avoir été fort goûte ni compris par le public bruxellois de 1886. Seul le portrait de Mme Charpentier trouva grâce à ses yeux. « C'est un tableau bien peint, bien dessiné, parfaitement mis en toile... Mais que dire de l'*Hiver* et de l'*Été* fort montés de tons et d'une nature absolument artificielle » (« La Meuse », 1886). « M. Renoir n'a rien d'un coloriste dans ses tableaux criards, faux, qui feraient aimer les images d'Épinal ». (« Na Nation », 1886). Dans « L'Art moderne », la critique, comme pour Monet, se nuance de plus de subtilité: « Comparez la *Danse*, où les rouges crient, où les jaunes paraissent bruyants, où les bleus détonent, et Mme Charpentier, où déjà il y a une certaine patine, le travail chimique s'est opéré, les tons se sont fondus, la couleur s'est émaillée, adoucie dans une nuance d'ambre fin d'une grande délicatesse ».

En 1890, Renoir commence par décliner l'invitation des XX, sous l'influence de J. E. Blanche, qui lui avait dit que chez les Vingtistes tout était maintenant sacrifié aux Pointillistes. Après une démarche de Théodor de Wyzewa, qui mit les choses au point, Renoir finit par accepter. Mais quoiqu'il eût fait un très bon choix, il passa presqu'inaperçu, de même d'ailleurs que son ami Cézanne. Toute l'attention se concentrait alors sur Van Gogh, d'autre part, Renoir n'était plus le novateur qui étonne et ne bénéficiait pas encore du recul nécessaire pour que son œuvre fût devenue classique.

M.-J. C. H.

98 LE CAFÉ PL. XXIII

Toile. 35 × 28. Signé en bas à droite: Renoir

Probablement 1876 ou 1877

HIST.: Bernheim, Paris 31 octobre 1919

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

99 FILLETTE A LA TOQUE

Toile. 24 × 18. (1890) *Paris, Collection particulière*

100 MATERNITÉ

Dessin sanguine. 46,5 × 40,3. En bas à droite: R.

HIST.: Acquis de M. Schwarzenberg, 1919.

Étude pour *La mère et l'enfant* (Madame Renoir allaitant son fils Pierre). Une version signée et datée de 1885; deux versions de 1886

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

RODIN, Auguste

Né à Paris en 1840; mort à Meudon en 1917.
A 14 ans, entre à l'École des Arts Décoratifs, où il a comme professeurs Carpeaux (modelage) et Lecocq de Boisbaudran (dessin). Échoue trois fois à l'examen d'entrée de l'École des Beaux-Arts. En 1864, son *Homme au nez cassé* est refusé au Salon. De 1870 à 1875, travaille en Belgique, d'abord sous Carrier-Belleuse et ensuite avec Van Rusbourg. Au Salon de 1877, il expose *L'Age d'airain*, dont le réalisme le fait accuser d'avoir moulé un corps humain; cette accusation ayant, après enquête, été reconnue fausse, l'État, pour le dédommager, lui commande une porte pour le Musée des Arts Décoratifs; ce sera *La porte de l'Enfer*, à laquelle Rodin travaillera toute sa vie et dont certaines parties deviendront des œuvres autonomes comme *La cariatide tombée portant sa pierre*, *La sphinge*, *Eve*, etc. ... De 1884 à 1888, il travaille, entre autres œuvres, à ses *Bourgeois de Calais*, qu'il montrera au public en 1889, chez Petit, dans une exposition Monet-Rodin, qui associait en quelque sorte le chef de la peinture impressionniste à celui que l'on considérait à juste titre comme le chef de la sculpture contemporaine. « Parmi les lumineuses toiles de Monet, se dresse de toute sa hauteur Auguste Rodin; ... on admire sans réserve l'art avec lequel cet artiste a su donner la vie et le mouvement à ces corps ... », écrit « L'Art Moderne » (1889). C'est à partir de cette exposition que se forme la notoriété de Rodin et cette notoriété, malgré les scandales que provoquent ses projets de monuments à Victor Hugo (1896) et à Balzac (1898) ne fera que grandir pour devenir incontestée et internationale à partir de 1900.
Le génie de Rodin est absolument neuf et divers: en dehors de toute imitation des écoles antique, médiévale ou renaissante, s'il conserve le lyrisme des romantiques, il participe du réalisme et de l'impressionnisme par le don de saisir l'instantanéité de la vie, mais cette vie, il la veut rendre expressive, et, recherchant plus la signification que la vraisemblance, il rejoint le Symbolisme.

Invité des XX en 1884 et 1887. Membre des XX. Élu à la presque unanimité en 1889; expose comme « vingtiste » en 1890 et 1893.
Rodin fut reçu avec chaleur et apprécié en Belgique dès 1884; son portrait de Victor Hugo n'y suscita que des enthousiasmes. C'est ainsi qu'en 1887 et 1889, Rodin n'ayant pu envoyer des

œuvres nouvelles, trouva chez des collectionneurs belges de quoi participer brillamment au Salon des XX. « Ce rude et puissant Rodin, d'une pratique si réfléchie sous son apparent enfièvrement et dont la Belgique, justement éprise de son art sévère, se dispute avec passion les œuvres », écrit « La Chronique des Arts et de la Curiosité » (1887).

En 1887, le public bruxellois put voir le michelangesque *Homme au nez cassé* et la figure d'*Eve*, si connue aujourd-hui; en 1889: « *L'ombre regardant l'abîme;* en 1890: un petit bronze appartenant à Van Rysselberghe à côté d'une tête de Saint Jean-Baptiste (en marbre), pour laquelle Rodin avait demandé une lumière tamisée. Au Salon des XX de 1893, le médaillon de César Franck attestait les goûts musicaux de Rodin. Pour nous, aujourd'hui, il prend une valeur de symbole: hommage à un musicien d'origine belge, novateur fort apprécié en France, par un grand sculpteur français compris et applaudi en Belgique. M.-J. C. H.

101 CARIATIDE TOMBÉE PORTANT SA PIERRE

Pierre. Hauteur 62. Signé sur le bloc derrière la figure: A. Rodin.

HIST.: Acquis par l'État en 1899

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

102 UN DES BOURGEOIS DE CALAIS PL. XXVI

Buste bronze. Hauteur 47. Signé sur l'épaule droite: A. Rodin

HIST.: Donné par Léon Guinotte, Bruxelles en 1923

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

103 L'HOMME AU NEZ CASSÉ PL. XXIV

Bronze. Hauteur 43

EXP.: A figuré au Salon des XX de 1887

HIST.: Appartenait au critique d'art Max Sulzberger

Brussel, collection particulière

104 VICTOR HUGO

Bronze. Hauteur 18. Base sans le socle. 1886

Aux XX de 1884, était exposé un « portrait de Victor Hugo » en bronze.

Paris, Musée Rodin

105 LA FAUNESSE DEBOUT PL. XXIV

Bronze. Hauteur 62. 1884

Figure dans le linteau de la *Porte de l'Enfer*

Paris, Musée Rodin

106 CÉSAR FRANK

Bronze médaillon. 48 × 43

EXP.: Les XX, 1893

Paris, Musée Rodin

ROPS, Félicien

Né à Namur en 1833; mort à Essonnes en 1898.

Peintre, graveur, illustrateur. Rops arrive à Bruxelles, sous prétexte d'étudier le droit, rencontre Glatigny et Poulet-Malassis dans le cercle intellectuel des exilés français, fréquente l'atelier libre de Saint-Luc où travaillent L. Dubois, Ch. de Groux, C. Meunier. Collabore au journal satirique estudiantin « Le Crocodile ». Crée en 1856 le journal « Uylenspiegel ». Se marie en 1857 et habite au château de Thozée près de Crupet. Vit tantôt en Belgique, tantôt à Paris où il étudie l'eau-forte en 1862 chez Bracquemond et Jacquemart. En 1868, est nommé à Bruxelles, vice-président de la Société Libre des Beaux-Arts. En 1870, fonde à Bruxelles la Société internationale des Aquafortistes, essaye de rénover l'eau-forte en Belgique et d'établir une chalcographie officielle. D'esprit libre, d'intelligence vive et de sensibilité nerveuse, Rops entend vivre à sa guise et créer du neuf.

A Paris où il se fixe dès 1874, il est rapidement l'illustrateur à la mode. Ses amis, littérateurs pour la plupart, lui créent une légende: Baudelaire qui fut son hôte à Namur, quelques années avant sa mort, O. Mirbeau, Roger Marx, les Goncourt et surtout J. K. Huysmans et J. de Péladan qui lui firent une réputation d'artiste philosophe, érotique, satanique et mystique.

Dessinateur aigu, peintre sensible à la belle couleur et à la belle matière (Rops l'a montré dans ses paysages), admirateur de Manet, graveur soucieux d'invention et de perfection, Rops se détache très nettement des contextes littéraires. Ceux-ci servent toutefois de fond ou de climat à toute une série d'œuvres célèbres, d'un symbolisme mordant, dans lesquelles on se plaît actuellement à souligner le côté surréaliste. Rops participait au spleen baudelairien. Lui, dont la curiosité avait sondé l'amour et la mort,

s'éteignit dans sa propriété de la Demi-Lune, au milieu d'une roseraie.

Invité lors de la première exposition en 1884. Membre des XX de 1886 à 1893. Rops applaudit à l'esprit sans préjugés du Cercle. Maus, Picard, Verhaeren, Destrée, l'éditeur Deman qui possédait un choix immense de ses œuvres et le tableau intitulé *La mort au bal*, l'accueillent en artiste consacré. Au salon de 1884, *La tentation de Saint Antoine* fait un gros scandale. « L'homme possédé de la femme et la femme possédée du diable » note Péladan dans la « Jeune Belgique » de 1884-85. En 1886, *Pornocratès* ou *La dame au cochon*, nue avec gants et bas noirs suscite l'indignation des visiteurs. Ceux-ci, relate « L'Art moderne », interpellent le Bourgmestre de Bruxelles afin de la faire enlever. Edmond Picard, dans « L'Art Libre » de 1886, défend « l'infâme Fely ». Le type féminin où le rubénisme s'allie à la modernité influencera notamment Willette et Chéret. En 1887, note Madeleine-Octave Maus, il y avait un rassemblement devant « trois petites choses » de Rops; et Destrée admire dans « La jeune Belgique » de cette année, trois dessins, *La dame à la fourrure*, *Une gueuse* et *Le guérisseur de fièvre*. En 1888, figure le frontispice pour les œuvres de Mallarmé *La grande lyre*, androgyne jouant de la guitare dont les cordes montent à l'infini. « La Revue indépendante » en souligne le dessin irréprochable mais se demande fort justement si l'œuvre du poète n'est pas trop haute pour que l'illustrateur se soucie de symboles périmés. En 1889, M. Deman prête au Salon des XX la série des *Diaboliques* d'après Barbey d'Aurevilly «œuvres de synthèse figurée et de symbole plastique». d'un gris velouté. En 1891, paraît à Paris l'œuvre lithographiée de Rops par E. Ramiro. En 1893, Verhaeren signale dans « La jeune Belgique » à propos des XX: « une alléchante collection de Rops qui n'expose pas mais qu'on expose » très largement (19 numéros), un tableau, des dessins, une aquarelle *Les saltimbanques*, une litho *L'enterrement en pays wallon*, des pointes sèches.

Rops, d'une délicatesse spirituelle proche de la période rose de Picasso, dans *La saltimbanque*, du Musée d'Ixelles, a trouvé un type de femme absolument personnel dans la fille parisienne « ce produit formidablement étrange... incroyable composé de carton, de taffetas, de nerfs et de poudre de riz ». Ce sphinx féminin sera notamment *La buveuse d'absinthe* ou la *Parisine* dessinées avec tant de lucidité cruelle, et d'une élégance canaille dans ses atours du second Empire.

L'inspiration du graveur a rejoint en quelques œuvres rares le talent du peintre, notamment dans *La mort au bal* (1865-75) du Musée d'Otterlo, œuvre baudelairienne, trépidante et somptueuse comme une danseuse espagnole. Celle-ci nous éclaire sur les pensées et les rêves de Rops et résume toute une série d'œuvres allant du frontispice des *Épaves* de Baudelaire (1866) au frontispice du *Vice suprême* de Joséphin Péladan (1884). *La mort au bal* ajoute à la saveur du métier un accent hautain. Rops écrira, en effet, du Lac Ontario, à Roger Marx en 1887: « Mon œuvre qui n'est qu'une œuvre de mépris à une époque où il n'y a plus de méprisants ». S. H. W.

107 LA MORT AU BAL

Huile sur toile. 151 × 85. Non signé (entre 1865 et 1875)

HIST.: ancienne collection Ed. Deman, Bruxelles

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

108 LA SALTIMBANQUE ou «PARADE BARAQUE»

Dessin gouaché. 21,5 × 14,4. Signé du monogramme F. R.

HIST.: ancienne collection Fritz Toussaint. Acquis au peintre A. Marcette en 1905, pour le Musée d'Ixelles

Une aquarelle *Les Saltimbanques* fut exposée aux XX en 1893

Ixelles, Musée des Beaux-Arts

109 PARISINE

Fusain. 56 × 36. Dédicacé et signé dans le bas à gauche: A MMrs Edmond et Jules de Goncourt, après Manette Salomon-Félicien Rops. Daté dans le bas, à droite: Paris 67

HIST.: Acquis par l'État en mai 1899

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

110 LA DAME AU COCHON ou «PORNOCRATÈS»

Gravure à l'eau-forte et aquatinte en couleurs, au repérage. 69 × 45.

Tirage sans la planche comportant la signature et la remarque. Gravée par A. Bertrand. G. Pellet, éd. Paris. 1896

Mascha no 711 - Exsteens no 853 - 5e état

(La *Pornocratès* exposée aux XX en 1886 était une aquarelle et gouache)

Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes

111 LE SPHINX

Vernis mou. 28,3 × 20,8 - s.c. H. 24,0 × 16,5

Grande planche des *Diaboliques* d'après J. Barbey d'Aurevilly

Mascha no 846 - Exteens no 426

Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes

112 LE RIDEAU CRAMOISI

Vernis mou. 282 × 208 - s.c. 236 × 165. Grande planche des *Diaboliques* d'après J. Barbey d'Aurevilly

Mascha no 848 - Exteens no 427

Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes

113 LE VOL ET LA PROSTITUTION DOMINANT LA TERRE PL. XXVII

Gravure à l'eau-forte. 1e état. H. 25,8 × 17

Variante à l'eau-forte, du vernis mou. *La prostitution et la folie dominant le monde* faisant partie des *Diaboliques* d'après J. Barbey d'Aurevilly

Mascha no 863 - Exteens no 434, I

Bruxelles, Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes

ROTY, Louis Oscar

Né à Paris en 1846; mort à Paris en 1911.
Élève d'Auguste Dumont, de Poncarmé et de Lecocq de Boisbaudran. Roty expose au Salon dès 1873, avant son Prix de Rome de 1875, et y remporte des succès, car dans cet art peu spectaculaire du médailleur, il a su se créer un style; renonçant au romantisme de David d'Angers, il apporte dans cet art un esprit nouveau. « Roty a fait descendre la medaille de l'estrade tricolore aux fêtes intimes... il (en) a fait un souvenir; jadis alle était une commémoration » (« L'Art Moderne », 1891).
Pour la forme, par de subtils changements de présentation, l'utilisation de fonds de paysages, de branches de fleurs, de combinaisons d'inscriptions, il a su s'accorder au style décoratif nouveau; cette modernité se combine avec une science sûre du métier. L'œuvre la plus célèbre de Roty est *La Semeuse*, qui orne les pièces de monnaie françaises.

Invité des XX en 1884, 1886 et 1890. M.-J. C. H.

114 MÉDAILLE DE LA MAISON D'ÉDUCATION D'AUBERIVE (Haute-Marne)

Revers, Bronze. Diamètre 13. Datée sous la ligne du terrain: 7bre MDCCCLXXXV

115 MARIE-AUGUSTINE ROTY (femme de l'artiste)

Bronze. Plaquette rectangulaire. 13 × 8,5. Avril MDCCCLXXXIV. Signée à gauche derrière la figure: O. Roty (les deux initiales accolées)

116 MAÎTRE EDMOND PICARD

Médaille bronze. Diamètre 08. Signé et daté dans le champ: Roty 85. Sous le buste: Paris-Avril
Au revers: sur le parchemin que tient la figure: les titres de quelques-unes des œuvres d'Edmond Picard

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

VAN RYSSELBERGHE, Théo

Né à Gand en 1862; mort à Saint-Clair (France) en 1926.
Issu d'un milieu très ouvert aux nouveautés intellectuelles: un de ses frères, Octave, prendra part comme architecte, avec Horta et van de Velde, à l'élaboration du « modern-style ». Théo fait ses études de peintre à l'Académie de Gand, puis, à l'âge de 17 ans, passe quelques mois à celle de Bruxelles, dans l'atelier de Portaels. En 1881, ayant exposé au Cercle Artistique de Gand, il obtient une bourse de voyage et part en Espagne avec Meunier, de Regoyos et Charlet. De là, il passe au Maroc, dont la lumière et la couleur l'enthousiasment. Il rapporte de ce voyage le portrait de Dario de Regoyos et le *Marchand d'oranges*, « qui enfonce, par le coloris et l'audace, tous les Portaels du monde », écrit « La jeune Belgique ». En 1883, Van Rysselberghe se lie avec Émile Verhaeren, son aîné de sept ans, qui sera pour lui non seulement un ami mais aussi un guide.

Membre fondateur des XX en 1883 et l'un des plus actifs. Sympathique à tous et grand ami d'Octave Maus, il apporte à celui-ci une aide efficace tant dans l'organisation matérielle des expositions que comme découvreur d'artistes à inviter et aussi comme agent de liaison avec les milieux d'avant-garde français. Il

expose aux salons des XX tous les ans, sauf en 1888. C'est donc au fil de ces salons que l'on peut le plus aisément suivre l'évolution de son œuvre jusqu'en 1893.

De 1884 à 1889, cette évolution est rapide. Aux XX, en 1884, il présente des paysages dans la tradition réaliste flamande, déjà exposés précédemment à Gand. Son goût pour la lumière s'affirme en 1885 dans les toiles rapportées d'un second voyage au Maroc: *Le conteur arabe* (détruit en 1914) et surtout *Fantasia*, où le sens de l'atmosphère éclipse le romantisme du sujet. *Le portrait des sœurs Schlobach* inaugure sa carrière de portraitiste intimiste; placée par le sort en face de Fantin-Latour, cette œuvre en beiges et gris fins supporte ce dangereux voisinage. Au salon des XX de 1886, il ne présente qu'un seul paysage et neuf portraits parmi lesquels *Don Dario* et *Octave Maus*, qui est surtout remarqué. « Nous sommes loin de la *Fantasia* éblouissante de l'an dernier, pleine d'air et de lumière » (« La fédération artistique »); « M. Van Rysselberghe a emprunté les bésicles d'Ensor pour voir trouble et terne » (« L'Impartial », de Gand); on constate que la critique loue les œuvres du salon précédent parce qu'elle s'y est habituée; c'est ainsi que les portraits de Camille et de Marguerite Van Mons, exposés en 1886, seront remarqués au salon de 1887, où ils reparaissent: « Deux fillettes vêtues de noir jettent une tache japonaise qui attire le regard des plus indifférents » (« La Réforme », 1887).

La Promenade des Nounous émeut à cause de son audace... » « de tous les paysages du salon aucun, à part ceux de Seurat et de Pissarro, ne donne une telle vision de soleil d'été » (« La Vie moderne », 1887). Le clou du salon des XX de 1887 est la *Grande Jatte* de Seurat, que Van Rysselberghe a vue à Paris (avec Verhaeren) en 1886 et qui l'avait fortement ému; des relations s'étaient établies entre Seurat, Signac et lui, et il sera bientôt considéré comme faisant partie de cette jeune équipe. Cependant, il faut attendre 1889 pour qu'apparaissent ses premières toiles pointillistes. En 1888, il fait un troisième voyage au Maroc (cette fois avec Edmond Picard), mais il en rapporte peu de chose car « je sens de moins en moins ce pays », écrit-il. En 1889, deux portraits, celui de Madame Edmond Picard et surtout celui d'Alice Sèthe (future Madame Dubois) attirent les regards. « M. Van Rysselberghe, abordant résolument le procédé de la division du ton sur la toile, arrive à des effets d'une lumière et d'une justesse parfaites... et qu'on ne croie pas qu'il s'agisse d'un emballement momentané » (« Moniteur des Arts », 1889)... et en effet,

jusqu'après 1900, Van Rysselberghe continuera à travailler dans cette technique, qui était pour lui un langage précis, une méthode dont la rigueur bridait sa sensualité et sa facilité naturelle: le réaliste flamand avait trouvé son style. Dès lors, chaque année, il expose aux XX des portraits et des paysages. Si, dans ces derniers, il est souvent proche de Seurat (*Les Rocs de Per Kiridec*, 1890), il est par contre très personnel dans ses portraits.

Faisant partie du groupe des Néo-impressionnistes, il expose avec ceux-ci au Salon des Indépendants, où en 1890, il fait la connaissance de Maurice Denis. En 1892, dans une lettre à Maus, il parle de « notre salle, celle des Néo-impressionnistes, dont sortiront demain ceux qui succéderont aux Monet, Renoir, Degas, Pissarro ». Il vend chez Le Barc de Bouteville, rue Laffitte, aux côtés de Signac, Lautrec, Anquetin, Angrand.

Au dernier salon des XX, en 1893, les arts décoratifs font leur apparition, nouvelle préoccupation de l'époque, à quoi Van Rysselberghe ne demeure pas étranger; il collabore avec van de Velde à ce renouvellement. A partir de 1898, il fixe à Paris d'abord, puis en Provence, sans cesser pour autant d'exposer à la Libre Esthétique et de rester en relations étroites avec Maus et avec les milieux artistiques de son pays d'origine. M.-J. C. H.

117 LE MANDOLINISTE, PORTRAIT DU PEINTRE ESPAGNOL DARIO DE REGOYOS

Bois. 30 × 42,5. Signé et daté dans le haut à gauche: Théo Van Rysselberghe 1882

HIST.: Acquis par l'État à la vente Edmond Picard, à Bruxelles, mars 1904

EXP: L'Essor 1883; Les XX, 1886 (no 8: Don Dario)

Autre version dans la collection Jean Willems, Bruxelles

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

118 FANTASIA ARABE

Toile. 170 × 300. Signé et daté dans le bas à droite: Théo Van Rysselberghe Tanger 84

HIST.: Acquis par l'État à la vente publique Fiévez en 1901, entré au Musée en 1919

EXP.: Les XX, 1885

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

119 PORTRAIT D'OCTAVE MAUS PL. I

Toile. 98 × 75. Dédicacé, daté et monogrammé en bas à droite: A mon ami Octave Maus, décembre 85, TVR

HIST.: Legs de Madame Veuve Octave Maus, entré au Musée en 1946

EXP.: Les XX, 1886

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

120 PORTRAIT DE MADAME CHARLES MAUS PL. XXIX

Toile. 66 × 46,5. Monogrammé et daté vers le bas à gauche: 18 TVR (entrelacés) 90

HIST.: Legs de Madame Octave Maus, Bruxelles, entré au Musée en 1946

EXP.: Les XX, 1891, sous le nom *Portrait* (prêté par Octave Maus)

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

121 LES SŒURS SCHLOBACH

Toile. 207 × 146. Signé en bas à gauche: Théo Van Rysselberghe

HIST.: Acquis de Madame Eitel, en 1951

EXP.: Les XX, 1885: Jeanne et Marguerite S . . .

Liège, Musée des Beaux-Arts

122 PORTRAIT DE CAMILLE VAN MONS
(Madame De Craene) PL. XXVIII

Toile. 90 × 70. Monogrammé en bas à droite, dédicacé à Émile Van Mons. Signé et daté: 1886 en bas à gauche

HIST.: ancienne collection Van Mons; ancienne collection de Craene

EXP.: Les XX, 1886 et 1887

Bruxelles, Collection Jean Willems

123 ROCHER PRÈS DE ROSCOFF EN BRETAGNE
(La pointe de Per Kiridec)

Toile. 68 × 106. Monogrammé et daté en bas à droite: 18 VR 89

HIST.: collection Max Klinger, 1922

EXP.: Les XX, 1890 (nos 5 et 6): *Les Rocs de Per-Kiridy (Roscoff)*

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

124 LA PROMENADE DES NOUNOUS

Dessin. 35 × 44. Monogrammé TV

Dessin préparatoire à un grand tableau, qui appartint à É. Verhaeren et fut exposé aux XX en 1887

Bruxelles, Collection G. Schlobach

SCHLOBACH, Willy Herman

Né à Bruxelles en 1865, mort à Nonnenhorn (Bavière) en 1951. Dès 1882-83, Émile Verhaeren, dans « La jeune Belgique », souligne les « rares qualités d'impression et de plein air ».

Membre fondateur des XX en 1883, son évolution est tout entière subordonnée aux événements plastiques, dont les expositions vingtistes furent le théâtre. On le rapproche souvent d'Ensor, Finch, Toorop et Vogels. Sa peinture est « fouettée à petits coups ». M. W. se livre dans « Le Soir » (1888) à une attaque violente contre Schlobach. En 1887, le peintre séjourne à Londres à la même époque que Finch. En 1889, il montre, sous le titre *Hantises*, quelques gouaches et aquarelles rehaussées de pastel, ayant pour sujet la vie londonienne. Certains critiques sont frappés par le côté exotique de cette vision et semblent identifier Schlobach au groupe symboliste. D'autres soulignent le côté caricatural — « les énormes mâchoires, les allures de squelettes de la moyenne des belles de nuit qui rodent dans la grande cité » (Tyrtée, « Moniteur des Arts », 1889). F.-C. L.

125 LES GERBES

Huile sur bois. 29,5 × 42

HIST.: anciennes collections Willy Schlobach, Mme Förster-Schlobach, André Gonthier, Bruxelles

Bruxelles, Collection Willems-Gonthier

126 LONDRES, PICADILLY

Pastel. 40 × 31 (jour)

Fait probablement partie de la série des *Hantises*

Bruxelles, Collection G. Schlobach

SEGANTINI, Giovanni

Né à Arco (Trente) en 1858. Mort à Schafberg (Engadine) en 1899.
Longs séjours dans la montagne: dans la Brianza, dans le canton des Grisons et enfin dans l'Engadine. Vit dans la solitude, avec les bergers. Son amitié avec Alberto et Vittore Crubicy l'oriente vers le Divisionnisme; cependant, ce qui l'intéresse avant tout, c'est l'expression poétique de la nature et des effets de lumière.

Invité des XX en 1890. Segantini écrit à O. Maus, de Milan, le 19 décembre (?) 1889: « Bien touchante votre confraternité artistique avec vos idées d'expositions, conférences, auditions musicale et déboutonnages de cœurs d'aprés dîner (*sic*). Ce sont de vigoureuses propulsions de sang et de via dans les artères chlorotiques de l'art qui laisseront une trace bien méritoire dans l'histoire de ce siècle ».

127 BERGERIE. EFFET DE LUMIÈRE

Huile sur toile. 76 × 110. Date et monogramme à mi-hauteur, à droite: Savognino 1887 GS (entrelacés)

EXP.: Gand, Salon triennal, 1899

HIST.: Acquis par l'État en novembre 1899

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

SEURAT, Georges

Né à Paris en 1859, mort en cette ville en 1891.
Seurat est un contemporain de Van Gogh, plus jeune que Cézanne et Gauguin. Avec le recul du temps, il apparaît comme l'une des plus grandes figures de la peinture moderne. C'est un classique. Son but est l'harmonie. Sa technique, juxtaposition de tons purs, appelée Divisionnisme ou Pointillisme ou encore Néo-Impressionnisme, découle des études poursuivies par les physiciens Chevreul et Rood ainsi que de son amitié avec le jeune savant Charles Henry. Cette technique tout à foit neuve sème tout d'abord dans les esprits une certaine confusion. « Ce messie d'un genre nouveau ou ce mystificateur à froid, c'est M. Georges Seurat, une personnalité assurément, mais de quelle sorte », écrit le correspondant parisien de « L'Art Moderne » qui a vu à Paris, en 1886, *La Grande Jatte*, cette toile célèbre, aujourd'hui

au Musée de Chicago. On a beaucoup reproché à Seurat d'être responsable d'une confusion néfaste entre l'art et la science. Laissons la parole à Émile Verhaeren qui voit clair l'un des premiers: « Les recettes? La science tuant l'art? sont-elles à craindre puisque voir les tons avant de les pouvoir combiner et les voir d'un œil de peintre, aucun savant, aucun théoricien, aucun chimiste n'y parviendra jamais, à moins qu'il ne soit lui-même un artiste » (« La Vie Moderne », 1887).
Octave Maus hésite. Il craint d'effrayer le public: « A Bruxelles, *La Grande Jatte* ferait scandale. Il y aurait, si elle était exposée, des cas subits d'aliénation mentale et des apoplexies foudroyantes. Et pourtant, dans cette toile déconcertante, quelle profondeur, quelle exactitude d'atmosphère, quel rayonnement de lumière ». (« L'Art Moderne », 1886). Edmond Picard, qui aime la lutte pour elle-même, prend aussitôt position: « Dans ces conditions on montrera Seurat ».
Invité des XX en 1887, 1889 et 1891. Tout de suite un homme audacieux, nommé Van Cutsem, achète le tableau qui est aujourd'hui l'un des chefs-d'œuvre du Musée de Tournai (voir cat. no 131). La presse plus modérée parle tout d'abord « d'un succès de franche gaîte ». En 1891 encore, Chainaye, ex-Vingtiste, appelle Seuraf « le pontife de la peinture au pain à cacheter ». Cependant, en 1892, l'artiste vient de mourir, les Vingt organisent un hommage à mémoire. Signac et Théo Van Rysselberghe sont parmi les animateurs de cette manifestation. F.-C. L.

128 DIMANCHE, PORT-EN-BESSIN (1888) PL. XXX

Huile sur toile. Bordure peinte ajoutée par l'artiste. 66 × 82. Signé en bas à gauche: Seurat

EXP.: Les XX, 1889

HIST.: Collection Henry van de Velde, Weimar; Folkwang Museum, Hagen *Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller*

129 LE CHENAL DE GRAVELINES, DIRECTION DE LA MER (1890)

Huile sur toile. Bordure peinte. 73 × 93

EXP.: Les XX, 1891 et 1892

HIST.: coll. Léon Appert, Paris; coll. Alexandre Braun, Paris 1892; Thomas ?; coll. Theo Van Rysselberghe, Gand 1908, Galerie Druet 1913 *Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller*

130 LA SEINE A LA GRANDE JATTE (Printemps 1888)

PL. XXXI

Huile sur toile. Bordure peinte ajoutée par l'artiste, 65 × 82. Signé en bas à droite: Seurat

EXP.: Les XX 1892: (Printemps à la Grande-Jatte)

HIST.: Acquis l'exposition des XX par Anna Boch (Vingtiste) et offert par elle aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique en 1937 *Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*

131 LA GRÈVE DU BAS-BUTIN, HONFLEUR (1886)

PL. XXXII

Huile sur toile. 67 × 78. Signé en bas à gauche: Seurat

EXP.: Les XX, 1887

HIST.: Acheté à l'artiste pour 300 francs par le collectionneur bruxellois Van Cutsem et légué par lui au sculpteur Charlier

Tournai, Musée des Beaux-Arts

132 A L'EDEN-CONCERT (1887)

Craie, crayon. 29,5 × 22,5

HIST.: Ancienne collection Théo Van Gogh

Laren, Collection Ing. V. W. Van Gogh

133 DESSIN

Craie, 30 × 24

HIST.: Acheté à Seurat par Octave Maus et légué à Paul Fierens par Madeleine-Octave Maus *Paris, Collection Mme Paul Fierens*

SIGNAC, Paul

Né à Paris en 1863, mort en cette ville en 1935.
En 1884, il expose avec Seurat au premier Salon des Indépendants, à Paris. Sa rencontre avec Seurat a été déterminante. Dès ce moment, Signac s'est mis à poursuivre des recherches parallèles à celles du grand maître du Pointillisme et du Duvisionnisme. Ses conceptions ne sont cependant pas absolument identiques à celles de Seurat. S'appuyant sur l'œuvre même de son ami, il fait une distinction entre Pointillisme et Divisionnisme. A ses yeux, on peut appliquer des touches de couleur pure sans pointiller. D'ailleurs, comme il vivra jusqu'à un âge assez avancé, son style évoluera. En 1886, Pissarro invite Seurat et Signac à exposer au huitième Salon des Impressionnistes. Signac se lie dès 1885

avec des écrivains: Joris Karl Huysmans, Henri de Régnier, Verhaeren. Écrivain lui-même, auteur de plusieurs écrits très importants, il a collaboré au « Cri du Peuple » sous le pseudonyme de Vallès.

Invité des XX en 1888, il en devient membre en 1890. En 1888, Signac écrit à Maus à propos de son envoi aux XX (12 petites toiles) et lui dit: « Notre technique est beaucoup plus compréhensible pour le public lorsqu'il a devant les yeux de nombreux exemplaires de son application à des effets différents ». Dès qu'il prend contact avec le groupe des XX, Signac multiplie à leur égard, les marques de sympathie et s'emploie à les aider. En 1888, il écrit à Octave Maus en lui signalant que le directeur de la « Vie Moderne » vient de louer un charmant petit hôtel, rue Deperré, à Paris, où l'on pourrait envisager une exposition avec le concours de certains Vingtistes. C'est grâce à lui que des dessins de plusieurs Vingtistes paraissent dans la « Vie Moderne ». Il se lie d'amitié non seulement avec Octave Maus, mais avec Van Rysselberghe et effectue avec lui en 1892 un voyage dans le Midi de la France, et plus tard, avec Van de Velde.
Lorsqu'il devient membre des XX, en octobre 1890, il adresse à Octave Maus un message fort émouvant: « Mon cher ami Maus, C'est pour moi bien vive joie et très grand bonheur, cette nomination et je vous prie de bien vouloir présenter à mes bons camarades l'expression de ma bien sympathique reconnaissance. Dites-leur que je tâcherai par mes envois à nos expositions et par mon zèle à défendre et représenter ici les intérêts de notre association de me montrer digne de leur bienveillant empressement ». (Bibl. no 4, p. 119). F.-C. L.

134 LE DÉJEUNER (hiver 1886-1887)

Huile sur toile. 48 × 58

HIST.: Demeuré la propriété de Signac qui considérait cette œuvre comme un étude préparatoire pour la toile du même nom (voir cat. no 135). Il existe également un dessin au crayon et à l'encre se rapportant au même thème *Paris, Collection Madame Ginette Signac*

135 LE DÉJEUNER PL. XXXIII

Huile sur toile. 89 × 115. Signé et daté en bas à gauche: 86 P. Signac 87, et en bas à droite: op. 152

EXP.: Les XX, 1888

HIST.: Ancienne collection de l'artist, 1913

Signac désignait souvent ses œuvres par le terme « opus » suivi d'un numéro, comme s'il s'agissait d'une composition musicale
Le déjeuner fut très critiqué à l'époque. A. Ch. écrit dans « La Réforme » (1888) « . . . cette scène de salle à manger où l'on voit un être problématique, homme ou singe, coiffé d'un bonnet grec, en train de boire une demi-tasse (de café) . . . »

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

136 LE CHATEAU DE COMBLAT PL. XXXIV

Huile sur toile. 60 × 92. Signé en bas à gauche: P. Signac 87 et en bas à droite: Op. 160

EXP.: Les XX, 1888

HIST.: Le titre exact de la toile, selon les renseignements fournis par Mmes Ginette Signac et Françoise Weil-Cachin est: Comblat-le-Château: le château. D'après Mme Françoise Weil-Cachin, l'œuvre a appartenu à Camille Lemonnier.

Liège, Musée des Beaux-Arts

137 PORTRIEUX - LA JETÉE

Huile sur toile. 46 × 65. Signé et daté en bas à gauche: P. Signac 88 et en bas à droite: Op. 180

EXP.: Les XX, 1890

HIST.: demeuré dans la collection de l'artiste probablement jusqu'en 1913

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

138 LE PHARE DE PORTRIEUX

Huile sur toile. 46 × 65. Signé et daté en bas à gauche: P. Signac 88 et en bas à droite: Op. 183

HIST.: collection Fabre, Paris, probablement 1912

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

SISLEY, Alfred

Né à Paris en 1839, de parents anglais; mort à Moret en 1899. Fréquente l'atelier de Gleyre, où il rencontre Monet, Bazille et Renoir. Dans l'aisance matérielle jusqu'en 1870; doit vivre ensuite de sa peinture, la guerre ayant ruiné sa famille. Entraîné par ses amis dans le mouvement impressionniste, ne semble pas avoir apporté une très grande part personnelle à l'élaboration de l'Impressionnisme. Dans un article de l' « Art Moderne», du 15 mars 1885, on lit: « Sisley n'est qu'un reflet; bien qu'il ait débuté

en même temps que Monet et Renoir, il semble être leur élève, fort brillant d'ailleurs ». Sa meilleure période se situe entre 1872 et 1876. Ensuite, il subit de plus en plus l'ascendant de Monet, d'où un certain raidissement dans sa manière. Mais sa distinction, sa sensibilité affleurent souvent malgré tout.
Modeste et peu combattif, Sisley fut le plus malchanceux de tous les Impressionnistes; il ne connut pas le succès qui dédommagea les autres de leurs années difficiles.
Invité des XX en 1880 et 1891. Il semble qu'en 1888 déjà, Maus essaya d'obtenir la participation de Sisley, mais n'y parvint pas. En 1890, des difficultés surgirent aussi mais heureusement, tout finit cette fois par s'arranger. Toutefois, la participation de Sisley au Salon des XX de 1890 passa inaperçue.
Il eut plus de chance en 1891: « Une fois l'œil habitué à certains rapports qui l'étonnent au premier choc, on y perçoit quelque chose de léger, d'aérien, une sorte de gaîté dansante parmi l'atmosphère. Dans le coloris comme dans l'arrangement, se révèle le goût d'un peintre bien français » (Ernest Verlant, dans « Le Journal de Bruxelles », 1891). M.-J. C. H.

139 PAYSAGE PL. XXXV

Toile. 53 × 72. Signé et daté dans le bas à droite: Sisley 85

HIST.: Acquis de M. Jos. Breckpot, Bruxelles, en 1922

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

140 ROUTE A LOUVECIENNES (1885)

Toile. 46,5 × 56,5. Signé dans le bas à gauche: Sisley

HIST.: Acquis à la vente L. Leirens, Bruxelles, en 1932

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

SMITS, Eugène

Artiste peintre né à Anvers en 1826; mort à Bruxelles en 1912. Issu de la haute bourgeoisie, élève de Navez à l'Académie de Bruxelles; travaille à Paris dès 1852. Se lie avec Ricard, Isabey et Jongkind. Ami des belges vivant à Paris, les frères Stevens, Willems, De Jonghe. Souhaite pouvoir se consacrer à la grande peinture décorative. Voyage en Italie de 1861 à 1864 où il sera fortement marqué par le charme de la peinture vénitienne. Figure aux côtés de L. Artan, C. Meunier et F. Rops dans la toile de Lambrichs, consacrée à la Société libre des Beaux-Arts (1868).

L'art aristocratique d'Eugène Smits se situe, ainsi que l'a fait remarquer P. Fierens, en marge du Naturalisme et de l'Impressionnisme. Sa peinture d'inspiration classique et idéaliste se pare des prestiges de la couleur et de la lumière. Notons aussi son admiration pour le sculpteur P. De Vigne et son amitié pour O. Pirmez, le solitaire d'Acoz, auteur des *Feuillées* et des *Jours de solitude* dont il partage l'amour pour les phrases musicales, le silence et le rêve.

Invité des XX en 1887 et 1891. L'année où fut exposée *La Grande Jatte*, de Seurat, furent invités par ailleurs plusieurs artistes belges de notoriété bien établie, notamment Artan, Meunier, De Braekeleer, et Smits. Tout comme celles des novateurs, leurs œuvres furent dûment critiquées: « que viennent faire ces peintures dans une exhibition où l'on ne doit rencontrer que des chose d'un esprit absolument nouveau! », lit-on dans la presse. Toutefois la participation d'Eugène Smits aux XX s'explique aisément par la valeur de l'artiste et la liberté de vue des Vingtistes. L'artiste n'affirmait-il pas qu' « une œuvre pour être belle doit toucher au rêve par un côté ». Ses portraits, ses paysages, ses dessins lumineux rayonnent d'une sensibilité et d'une sérénité paisible à laquelle s'ajoute un certain côté Watteau.
« L'Art Moderne » (1891) salue en lui « un grand artiste ayant vécu et vivant encore le passé, qui aime les jeunes, les novateurs et le prouve par une virile camaraderie d'art envoulant vivre leurs travaux et leurs périls ». *L'Ophélie* proche sans doute, du *Sphynx* parisien de Stevens, mais d'un sentiment plus profond et plus raffiné, fait songer davantage à un portrait d'Eugène Smits intitulé *Perdita* et plus encore au *Printemps* de Botticelli, aux *Grâces* et à la *Flore* grisée dont elle semble emprunter le geste. F. Khnopff peut faire l'éloge du peintre lors de ses funérailles en parlant à propos de son œuvre capitale *La Marche des Saisons*, qui appartient aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, « de blonds carmins . . . , de soyeuse relique vénitienne, et de noirs aux profondeurs dorées telles qu'en offrent les plus riches laques du Japon ». S. H. W.

141 OPHÉLIE

Craie conté sur papier (fixé). 68 × 48

EXP.: Exposition historique de l'Art belge, 1830-1880, Bruxelles 1880
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

STAPPEN, Charles VAN DER

Né à Bruxelles en 1843; mort à Bruxelles en 1910.
Élève de l'Académie de Bruxelles. Passe par l'atelier de Portaels comme Isidore Verheyden. Plusieurs voyages en Italie (à partir de 1871). En 1883, succède à Simonis comme professeur de sculpture à l'Académie de Bruxelles, où il donne un enseignement intelligent et libéral.

Invité des XX en 1884, 1888 et 1891. Van der Stappen entretenait d'excellentes relations avec les artistes d'avant-garde (son élève Dubois fut Vingtiste); Van Strydonck fit de lui un portrait exposé aux XX en 1885 et il fit lui-même un buste de Verhaeren ainsi qu'un buste spirituel inspiré du livre d'Edmond Picard « Mon Oncle le Jurisconsulte ». En 1884 en 1888, ses envois aux XX ne firent pas sensation; *L'enfant au bouc* est considéré comme « une jolie fantaisie » (« L'Étoile Belge », 1888). Ceci s'explique par le fait que, comme le notera en 1889 un article de « L'Art Moderne », Van der Stappen, dont il loue « l'ordonnance harmonieuse de la composition et la construction strictement étudiée des figures » était jusqu'alors demeuré sous l'influence des souvenirs classiques et renaissants.
En 1891, cependant, son surtout de table exécuté pour l'Hôtel de Ville de Bruxelles, révèle chez Van der Stappen une évolution de son esthétique dans le sens du « modern style»; cette tendance s'affirmera dès lors dans ses œuvres de petite sculpture ornementale.
« La jeune Belgique » (1891) écrit « que les moindres détails (du surtout de table) sont d'une conception personnelle et originale... Il y a des trouvailles charmantes comme ces fleurs d'iris utilisées pour les candélabres ». M.-J. C. H.

142 LE SPHINX PL. XXXVI

Buste marbre. Hauteur 86. Signé et daté au dos: Ch. Van der Stappen 1898

HIST.: Acquis par l'État en 1899

En 1884, Van der Stappen a exposé aux XX une œuvre intitulée « Le sphynx ». En 1888, le catalogue des XX mentionne: « Le sphinx » (marbre)

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

STOBBAERTS, Jan

Né à Anvers en 1838; mort à Schaerbeek en 1914.
Orphelin à huit ans; eut des débuts difficiles: apprenti chez un peintre décorateur, il suit, le soir, le cours de l'Académie d'Anvers, où il se lie d'amitié avec Henri De Braekeleer grâce à qui il travaille ensuite dans l'atelier de Henri Leys. Expose pour la première fois au Salon de Bruxelles de 1857. S'installe à Bruxelles en 1886.
Stobbaerts fut l'un des maîtres du réalisme flamand. D'abord appliquée et anecdotique, sa manière évolua vers une sorte d'impressionnisme personnel. A partir de 1900 environ, ne travaille plus qu'en atelier (sujets mythologiques et païens).

Invité des XX en 1884. Cette invitation s'explique par le désir des XX d'associer à leur première manifestation publique les aînés en qui ils reconnaissaient des précurseurs, tels Stobbaerts, Artan, Heymans, représentants d'un réalimse en voie de transformation. Dans une conférence sur « L'Art jeune », Edmond Picard dit de ces aînés: « Les XX continuent ces initiateurs » (« L'Art Moderne », 1884). M.-J. C. H.

143 LA CHARRETTE DE FOINS

Toile. 94 × 124

EXP.: Les XX, 1884; le no 1 de l'envoi de Stobbaerts était intitulé: *La première charrette de foins Juillet*

HIST.: Don H. Kryn-Huybrechts, 1919

Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

STRYDONCK, Guillaume VAN

Né à Namsos (Norvège), de parents flamands, en 1861; mort à Saint-Gilles (Bruxelles) en 1937.
Commence à dessiner, dès l'âge de douze ans, sous le direction d'Agneessens, ami de la famille. Fréquente l'Académie de Bruxelles (sous Portaels), travaille ensuite à Paris dans l'atelier de Gérôme. Grand voyageur, visite l'Angleterre, la Floride, la Hollande, l'Italie et les Indes; ces voyages seront pour lui autant de sources d'inspiration. Professeur à l'Académie de Bruxelles.
Membre-fondateur des XX. En 1884, « La Nation Belge » écrit à son sujet: « l'un des promoteurs les plus dévoués et les plus actifs de l'entreprise, son exposition est remarquable ».

Quoiqu'encore fort jeune à ce moment, Van Strydonck n'était cependant plus un inconnu puis qu'il avait exposé à l'Essor en 1883. A travers les dix expositions des XX, on peut suivre l'évolution de Van Strydonck paysagiste, portraitiste et intimiste. Parti du réalisme (1884-1885) devint impressionniste dès 1886. En 1887 et 1888, son Impressionnisme « évoque le faire kaléidoscopique de James Ensor » (« Le Rapide », 1888). Van Strydonck n'est pas passé par le Néo-Impressionnisme; en 1889 Lagye l'en félicite (« Éventail »): «M. Van Strydonck prouve qu'on peut faire de la lumière, de la vibration, et de la vraie nature sans emprunter à d'autres ses moyens d'exécution ». Dès 1890, dans une scène de régates, son coloris se fait plus vif; ses envois inspirés des Indes (1892-1893) également plus hauts de tons et où de pittoresque et l'annecdote ont une large place, font regretter sa période ensorienne. M.-J. C. H.

144 CHEZ LES CRACKERS (Floride, U.S.A.)

Toile. 66 × 113. Signé et daté à droite, en bas: G. S. Van Strydonck - A sunday amongst the crackers - Manderlu Florida, 1-2-86

HIST.: Acheté à l'artiste en 1888 par H. Van Cutsem, Bruxelles

EXP.: Les XX, 1887 *(Sunday afternoon at Crackers)*; au Salon des 33, chez Petit. à Paris

Tournai, Musée des Beaux-Arts

THORN PRIKKER, Johan

Né à La Haye en 1868; mort à Cologne en 1932.
Vit en Allemagne à partir de 1904, à Krefeld, Hagen, Munich, Düsseldorf et Cologne. S'adonne dès sa jeunesse à des recherches de lignes courbes à caractère ornemental par lesquelles il rejoint l'Art nouveau. Peintre religieux. Auteurs de vitraux, de mosaïques et de fresques.

Invité des XX en 1893 sur la recommandation de Toorop; il écrit à Maus en octobre 1892: « Je suis enchanté de votre invitation pour la 10e exposition de l'Association des XX, à Bruxelles. Je connais le caractère des expositions des XX et je tâcherai en exposant mes tableaux les plus importants, de me montrer le meilleur ». Un rédacteur du « Telegraaf », René Stellwagen, ecrit, cette année-là, dans « L'Art moderne » (1893) « les lignes sont de même que les sons dans la musique, de même que les mots dans la poésie, les moyens d'exprimer l'émotion. Je m'explique: l'artiste pénétré de cette théorie nouvelle ne se sert pas, pour

rendre la sensation qu'il éprouve, d'images réelles, magnifiées par son génie; il laisse la réalité de côté et crée une réalité fantastique de tout ce qu'il sent en lui-même: sons, musique, poésie, formes et couleurs. Ainsi, par exemple, l'artiste, pour représenter une figure humaine, songe à la pensée, aux sentiments, aux passions de l'être dont il reproduit l'image et s'efforcera d'exprimer ces distractions au moyen de lignes primordiales qui dérivent de l'image ou entourent celle-ci ». F.-C. L.

145 LA MARIÉE (1892-février 1893) PL. XXXVII

Huile sur toile. 146 × 88. Signé dans le bas à droite: J. Thorn Prikker

EXP.: Les XX, 1893 (sous le titre: *La fiancée*) et à Anvers, « Pour l'art », 1893

HIST.: Ancienne collection du père de l'artiste, 1918

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

TOOROP, Jan

Né en 1858 à Poerworedjo (Java); mort en 1928 à La Haye. Fils d'un fonctionnaire hollandais et d'une mère de sang mêlé. Arrivé en Hollande en 1869. Travaille à l'Académie d'Amsterdam puis à l'Académie de Bruxelles (1883-1885) sous la direction de Portaels. Se lie avec les peintres et avec les écrivains belges. Subit notamment l'influence d'Ensor. Expose à l'Essor en 1884. La même année, voyage en Angleterre avec É. Verhaeren et J. Destrée. Il apprend à connaître William Morris et les autres artistes qui, en Angleterre, s'attachent au renouveau des métiers d'art. Épouse une Irlandaise. Passe par une phase néo-impressionniste (technique très libre) au cours de laquelle se marquent ses préoccupations sociales, puis évolue vers le Symbolisme en raison de son amitié avec Maeterlinck. Les œuvres de cette période, dans lesquelles on voit se dessiner le rythme onduleux de l'Art nouveau, ont un caractère inquiétant et parfois morbide; elles sont cependant d'autant plus attachantes que des réminiscences de l'art javanais se mêlent aux nouvelles tendances.

Membre des XX à partir de 1885, il occupe tout de suite au sein du groupe une place de premier plan. « L'Art moderne » (1885) écrit: « Toorop, un nouveau venu parmi les XX, s'est placé du premier coup d'œil dans les meilleurs ». « Le Journal de Charleroi » (1885) s'exclame: «une exécution encore imparfaite, une personnalité non encore dégagée d'influences contradictoires, mais quels dons ».

En 1886, la critique le range dans le même groupe que Vogels, Finch et Schlobach: « Il existe des tableaux de MM. Finch, Schlobach, Toorop, que M. Ensor aurait pu signer, non sans plaisir » (« La Fédération artistique », G. Verdavaine, 1886). Et le « Journal des Arts » enchaîne: « Pour eux, plus de dessin, plus d'inspiration, plus de couleur. Un amas de teintes confiées au hasard sur un contour informe, tel semble être le but suprême de leur désir ». En 1891, dans une lettre à Maus, Toorop donne la liste des œuvres qu'il exposera et ajoute: « Les titres m'embêtent, je ne saurais pas leur donner des titres, il vaut miex que je te raconte ce que j'ai voulu définir, mais enfin tu le verras toi-même, ce que c'est ». Dans une autre lettre, il se déclare ravi de l'élection de Minne et de Signac comme membres. Enfin une longue lettre (1893?) traite des œuvres qui, selon lui, forment un cycle: *Drie Bruiden, Le vieux jardin des souffrances, Les rôdeurs, O Grave where is thy Victory*, et dans lesquelles interviennent de nouvelles recherches d'ordre linéaire. En plus, j'ai tâché de donner toute une orchestration ». Il recommande à Maus Thorn Prikker « un jeune de beaucoup de talent et de tempérament » et Verster.

F.-C. L.

146 PORTRAIT DU PEINTRE VOGELS

Huile sur toile. 50 × 34,5. Signé dans le haut à gauche: Toorop

EXP.: Les XX, 1885

HIST.: Don de M. J. Renard, Bruxelles, 1921

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

147 PORTRAIT D'EDMOND PICARD PL. XXXVIII

Huile sur carton. 51,5 × 38,5

Le modèle fut avec Octave Maus l'un des plus acharnés défenseurs des XX et dirigea la revue « L'Art moderne » qui soutint le mouvement dès le début. Voir la médaille de Roty (cat. no 116) qui représente également Edmond Picard

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

148 DAME EN BLANC, (Portrait de Miss Jane Hall) 1885-86

Huile sur toile. 57 × 39. Signé dans le bas à droite: J. Toorop

HIST.: collection Henny, La Haye, sept. 1917

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

149 DAME EN BLANC

Huile sur carton. 43 × 70,5. Signé dans le bas à gauche: J. Toorop

Toorop expose aux XX en 1886 une *Dame en blanc* dont la critique loue les qualités. Voici deux versions d'une dame en blanc. Il existe encore une Dame en blanc intitulée *Dame à l'ombrelle*, au Musée d'Ixelles (Coll. O. Maus) et une quatrième *Dame en blanc* au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Il est difficile de déterminer laquelle fut exposée.

Gand, Musée des Beaux-Arts

150 PONT A LONDRES (1886)

Huile sur toile. 35,5 × 46. Signé dans le bas à droite: J. Toorop.

EXP.: Les XX, 1886 *(London Bridge ?)*

HIST.: coll. Douwes; coll. Van Es; vente chez Mak, Amsterdam, 21 dec. 1926, no 15

« Depuis l'aube, jusqu'à l'heure où les réverbères allumés reculent dans la nuit l'ombre opaque des venelles, on le (Toorop) rencontre, battant les quais, accoudé au parapet d'un pont, planté en extase au milieu d'un carrefour, sans souci du fracas des voitures, ni du roulement continu des omnibus » (« L'Art moderne », 1885)

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

151 LES RÔDEURS (1889-92) PL. XXXIX

Technique composite sur carton. 65 × 76. Signé dans le bas à gauche: Jan Toorop

EXP.: Les XX, 1893

HIST.: coll. Fred Van Eeden, Bussum; Mad. M. Van Vloten, Bussum; Galerie C. M. Van Gogh, Amsterdam 1911

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de

Né à Albi en 1864; mort au château de Malromé en 1901.
Deux accidents successifs l'ayant rendu nabot, il se consacra à l'art. Fréquente l'atelier de Bonnat (1882) puis celui de Cormon (1883). Ses premières œuvres: scènes hippiques et militaires, portraits. En 1886, s'installe à Montmartre, dont le petit peuple d'artisans, mais surtout la faune particulière des acteurs, danseuses et filles, lui fournissent des thèmes d'inspiration. Vers 1892, se passionne pour la technique de la lithographie en couleurs; fait de nombreuses affiches et estampes. Dans ses mises en page imprévues, on décèle l'influence des Japonais et de Degas.

Comme ce dernier, Toulouse-Lautrec fut un dessinateur impeccable; en quelques tons plats, il caractérise une figure, synthétise une scène et son mouvement. Art sans littérature, sans conventions, sans prétentions moralisatrices, « il exprime esthétiquement ce qu'avant lui nul n'avait osé hausser au niveau de l'œuvre d'art » (« L'Art Moderne », 1901).

Invité des XX en 1888, 1890, 1892, et 1893. Toulouse-Lautrec fut toujours reconnaissant aux XX de l'avoir révélé en l'invitant en 1888, car jamais auparavant il n'avait pu exposer. C'est Théo Van Rysselberghe, qui l'ayant découvert, le recommanda à Maus en ces termes: « Le petit bas-du-cul pas mal du tout; le bonhomme a du talent; carrément aux XX. Jamais exposé. Fait en ce moment des chose très drôles, Cirque Fernando, p... et tout ça... » (Bibl. no 4, p. 65). Dans l'ensemble, les œuvres de Lautrec sont assez bien accueillies à Bruxelles; c'est naturellement leur côté anecdotique qui frappe surtout. « La Wallonie » écrit: « Le plus intéressant des novateurs car ses toiles ont une profondeur qui manque aux autres ». Mais « La Réforme » critique sa couleur: « On dirait que ce savant impressionniste peint avec des rinçures de comptoir ».
En 1892, expose aux XX son affiche *La Goulue (Moulin Rouge)* en deux états, en même temps que d'autres œuvres. En 1893, ce sont ses deux affiches *Aristide Bruant dans son cabaret, Le Divan japonais*, et trois lithographies en couleurs qui retiennent le plus l'attention par leur nouveauté. « Le Moniteur des Arts » (1893) écrit: « L'effet auquel l'artiste arrive par la juxtaposition de tons plats, par la synthèse des lignes essentielles, est prodigieux ».

M.-J. C. H.

152 DIVAN JAPONAIS PL. XL

Affiche. 79,5 × 59,5. Signé en bas, à droite. 1892. Imprim. Edw. Ancourt, Paris

EXP.: Les XX, en 1893

Ixelles, Musée des Beaux-Arts

153 AMBASSADEURS: ARISTIDE BRUANT DANS SON CABARET

Affiche. 150 × 100. Signé en bas à gauche. Imprim. Edw. Ancourt & Cie, Paris. Avec la lettre 1892

EXP.: Les XX, en 1893 *Ixelles, Musée des Beaux-Arts*

154 JEANNE

Toile. 69 × 55. Peint en 1884

HIST.: coll. Ackerman; coll. O. Skaller, Berlin; Galerie B. Houthakker, Amsterdam, W. Weinberg, Scarsdale (N.Y.), légué au Musée Kröller-Müller en souvenir de ses enfants en 1957

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

VELDE, Henry van de

Né à Anvers en 1863; mort dans l'Oberland suisse, à Oberaegeri, en 1957.

Surtout connu comme architecte et promoteur d'une esthétique rationaliste dans laquelle le renouveau de l'art décoratif et la synthèse des arts peuvent créer pour l'homme un « milieu » contribuant à son bonheur. Depuis quelques années seulement, on redécouvre le grand peintre que fut Henry van de Velde.

S'oriente tout d'abord vers la musique, puis s'inscrit à l'Académie d'Anvers et passe, au bout d'un an, dans l'atelier privé du directeur, Charles Verlat. Part pour Paris en 1884, entré à l'atelier de Carolus Duran, subit très fortement l'ascendant de Manet qu'il avait déjà découvert à Anvers.

Rentré dans sa ville natale en 1885, il fait un premier séjour à Wechel-der-Zande en Campine, où travaillent A. J. Heymans, Rossells et Florent Crabeels, dont les œuvres se distinguent par la luminosité. Après la mort de sa mère, Henry van de Velde, très ébranlé, revient vivre, réfléchir et travailler à Wechel-der-Zande. Quelques brochures, quelques livres nouveaux de sociologie achèvent « de fixer la conviction et l'idéal » de toute sa vie quant à l'existence possible d'une société dont la misère serait exclue, où régneraient la tolérance et la liberté. Il rassemble à cette époque les éléments de l'essai *Le paysan en peinture.* («L'Art Moderne », 1892) dans lequel il parle longuement de Pissarro. En 1887, il expose à Anvers, au Salon des Indépendants dont il est l'animateur et qui poursuit le même but que les XX. A ses côtés, se trouve son ami d'enfance, le poète Max Elskamp qui assume le secrétariat du cercle. « L'Artiste » écrit: « M. Henry van de Velde, un nouveau, ébauche ce qu'on pourrait appeler la biographie d'un rayon de soleil à travers les saisons. Il juxtapose les indigos et les verts-véronèse, il fait crier les couleurs pour leur arracher une inédite notation de lumière; peut-être la trouvera-t-il ».

C'est Heymans qui signale van de Velde à Octave Maus dès 1886. Aussitôt, Théo van Rysselberghe prend contact avec le jeune artiste; son jugement est nuancé mais encourageant: « Moi franchement, je ne trouve pas cela extraordinaire, certes non. Mais parmi nous mêmes, Vingtistes, beaucoup ont débuté moins bien. Mon avis serait qu'il faudrait accorder une couple de mètres de rampe à van de Velde » (Bibl. no 4, p. 46).
En 1888, van de Velde écrit à Maus en demandant à pouvoir soumettre ses toiles au jury des XX et à Maus lui-même: « Mais quel enseignement pour moi. Et pour vous, c'est peut-être encore le seul moyen de n'être pas trompé sur la valeur de mes toiles. J'ai tant désir de faire bataille avec Eux (les XX) puisque c'est le seul encouragement et honneur que je puisse attendre, mais encore faut-il que je sois assuré de figurer à côté d'eux avec quelque décence . . . »

Membre des XX à partir de 1889, il participera aussitôt à cette bataille avec ardeur. Il vient, à ce moment-là, d'adopter la technique du Néo-impressionnisme et, stimulé par les XX, il travaille au point de s'épuiser. Cure de repos à Blankenberghe, dans la maison de son frère. Il rencontre Charles van Lerberghe, Émile Vandervelde et Max Hallet et se lie avec eux d'une indéfectible amitié. Ce sentiment, van de Velde le place d'ailleurs très haut. En 1891, il écrit à Octave Maus: « Merci de ta belle et réconfortante amitié. Inutile de te dire que les Cercles Artistiques dont j'aurais voulu soutirer quelque argent me renvoient ma qualité de vingtiste comme un obus qu'on a le plus grand souci de voir éclater ailleurs ». Mais il doute encore de lui-même: « Je suis tout à fait persuadé que mon envoi ne satisfera pas plus qu'il ne me satisfait. M'accordez-vous l'indulgence que j'ai bien méritée? »
En 1892, il expose une grande broderie (aujourd'hui au Kunstgewerbe Museum de Zurich) en raison de laquelle le critique l'identifie au Symbolisme, mais qui affirme surtout le triomphe de l'arabesque linéaire. L'influence du cloisonnisme, l'esthétique de Gauguin et d'Émile Bernard sont nettement visibles. La même années, sort de presse le recueil de vers Max Elskamp: *Dominical*, avec couverture de van de Velde (cat. no 185).
L'Art nouveau, auquel van de Velde cède pendant quelques années, l'amènera à préciser ca position à l'égard de l'art ornemental, qui est « la matrice vraie », selon van de Velde, car il peut s'unir au monument. L'architecte s'éveillera en lui un an après la dissolution des XX. F.-C. L.

155 BLANKENBERGHE, AOÛT 88

Huile sur toile. 78 × 99

EXP.: Les XX, 1889

Bruxelles, Collection des héritiers d'Henry van de Velde

156 BORD DE MER

Huile sur toile. 60 × 85. Signé dans le bas à droite du monogramme avec fleur, daté 89

Bruxelles, Collection des héritiers d'Henry van de Velde

157 FEMME À LA FENÊTRE PL. XLI

Huile sur toile. 114 × 128

EXP.: Les XX, 1890. Paris, 6e salon des Indépendants, 1890

HIST.: Ancienne collection du peintre A. J. Heymans

Cette toile appartient à la série de six toiles des *Faits de village*, peintes à Wechel-der-Zande *Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts*

158 ABSTRACTION (circa 1893) PL. XLII

Pastel. 47 × 49

HIST.: Acheté à l'artiste en 1953

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

159 FEMME COUSANT (1891)

Pastel sur papier coloré. 44 × 41,5. Signé en bas à gauche: monogramme 91 et en haut à droite: pour Mary O. afin qu'elle se souvienne de nous 91

HIST.: Acheté à l'artiste en 1953

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

VERHEYDEN, Isidore

Né à Anvers en 1846; mort à Ixelles en 1905.

Fils du peintre de genre Jean-François Verheyden. Premières études à l'Académie de Bruxelles (sous Quinaux), parachevées dans l'atelier libre de Portaels. De 1874 à 1883, vit rétiré à Hoeylaert, mais expose régulièrement et avec succès au Salon Triennal. En 1883, se réinstalle à Bruxelles. Professeur à l'Académie de Bruxelles à partir de 1900. Peintre de portraits et surtout de paysages, Isidore Verheyden a peu évolué; il ne s'est jamais départi de la tradition réaliste, encore que l'on discerne dans beaucoup de ses œuvres un certain souci de luminisme, influence discrète des Impressionnistes.

Membre des XX. Élu en 1885. Comme Goethals le dit dans une lettre à Maus, ce que les XX voyaient en Verheyden lorsqu'ils le choisirent, c'était « l'homme arrivé, décoré, médaillé et ayant des tableaux au musée », c'est-à-dire que ce choix avait pour but de rassurer le public et les officiels. Mais il faut reconnaître qu'il se justifiait aussi par l'incontestable qualité du métier de Verheyden, qualité qui compensait son conservatisme. L'envoi de Verheyden au Salon de 1885, et notamment le portrait de son ami Constantin Meunier, eut un grand succès (« L'Art Moderne », 1885). Si, après avoir encore participé aux salons des XX de 1886 et de 1887, Verheyden démissionna avant celui de 1888, ce fut «pour des raisons personnelles », qui ne l'empêchèrent d'ailleurs pas de rester dans les meilleurs termes d'amitié avec les vingtistes. Sans doute ne se sentait-il plus à sa place dans un groupe trop progressiste pour lui. M.-J. C. H.

160 PORTRAIT DE CONSTANTIN MEUNIER

Toile. 92,5 × 141. Signé et daté dans le bas à droite: Is. Verheyden 1885

EXP.: Salon des XX, 1885 (sous le titre: « *Le peintre Meunier* »)

HIST.: Acquis par l'État à la vente Isidore Verheyden en 1907
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

161 PORTRAIT DE MLLE ANNA BOCH

Toile. 95 × 71. Signé et daté dans le haut à droite: Is. Verheyden 1884

HIST.: Acquis à la vente Anna Boch, Bruxelles, le 15 décembre 1936
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

162 NEIGE À LA HULPE

Toile. 52 × 76,5. Signé dans le bas à droite: Is. Verheyden

HIST.: Acquis à la vente Paul Colin, Bruxelles en 1948
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

VERSTER, Floris

Né à Leyde en 1861 et mort en cette ville en 1927.
A l'âge de 17 ans, suit à Leyde, pendant un an les cours de Breitner, de quatre ans son aîné. De 1879 à 1882, travaille à l'Académie de La Haye puis, pendant six mois, à l'Académie de

Saint-Josse-ten-Noode, à Bruxelles. S'installe à la campagne, à Groenoord, près de Leyde où s'écoulera le reste de sa vie. On le considère aujourd'hui comme une personnalité isolée dans son époque, mais puissante. Il fut l'ami intime d'Albert Verwey et entretint des échanges suivis avec Thorn Prikker, Toorop, Breitner, Bauer et van Eeden. Jusqu'en 1893, ses œuvres témoignent d'un coloris intense quasi expressionniste et d'un mouvement qui leur confèrent une allure très moderne. Vers 1890, Verster cède passagèrement à la vogue symboliste et « Art nouveau » qui traverse l'Europe. Mais bientôt il revient à un mode d'expression de la réalité, très discipliné, baigné d'une poésie silencieuse.

Invité des XX en 1891, il vient personnellement à Bruxelles, et y rencontre beaucoup d'artistes; il ne s'y plaît guère. « Beaucoup de lumière, mais peu de couleur » écrit-il. La presse belge lui fait un accueil très réservé. « Nous n'éprouvons qu'indifférence devant les natures mortes de M. Verster » écrit É. Verhaeren (« La Nation », 1891). Ce jugement nous surprend lorsque nous considérons aujourd'hui l'audace de vision et de facture de ces mêmes natures mortes.

F.-C. L.

163 NATURE MORTE AUX BOUTEILLES

Huile sur toile. 97 × 70. Signé et daté dans le bas à droite: Floris Verster 1892

HIST.: a appartenu à la collection d'Albert Verwey, Noordwijk; coll. Floris Verster; Galerie Huynck, Utrecht 1921

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

164 ENDEGEEST (1893)

Pastel (en partie délavé) sur papier. 43 × 67. Signé dans le bas à gauche: Floris Verster

HIST.: Acheté à l'artiste, 1913

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

VIGNE, Paul DE

Né à Gand en 1843; mort à Bruxelles en 1901.
Élève de son père Pierre De Vigne, grandit dans un milieu d'artistes cultivés. Travaille sous la direction de Caloigne et de Van der Linden. Séjourne en Italie en 1870 et en 1873: son

admiration pour Rude fait place à une vénération pour Donatello, dont il prône « la grandeur dans l'exécution et une beauté plastique l'on ne retrouve que chez les Grecs ». Deux séjours à Rome, où il se mêle à un groupe d'artistes dont Mellery, et quatre années passées à Paris n'effacent pas le choc éprouvé à Florence au contact du Quattrocento. Se fixe définitivement à Bruxelles en 1882.

Son œuvre, qui connaîtra le succès, si elle n'est pas exempte d'académisme, est empreinte d'une grâce et d'une distinction bien personnelles. Il a cherché à réaliser un équilibre entre l'idéalisme et la réalité de la vie frémissante.

Invité des XX en 1884 et 1889. En 1884, expose *L'Immortalité*, une de ses œuvres préférées. A. Silvestre (« La Vie Moderne », 1882) parle de cette œuvre « d'une grâce infiniment picturale d'une mélancolie douce et suave à la fois ». Mais le climat du Salon des XX en 1884 est réaliste et « Le Patriote » s'exclame: « Du symbolisme, de l'idéalisme, mon Dieu, chez les XX ». Cependant, De Vigne, dans une lettre à Maus, (Bibl. no 4, p. 30) s'était expliqué: « ... à vrai dire, le titre ne m'a jamais satisfait; il laisse supposer que j'ai voulu représenter une allégorie de l'Immortalité et cela n'a jamais été dans ma pensée. J'ai composé cette statue sous l'impression de la mort de De Winne, qui fut pour moi le meilleur des amis; elle n'est pas du tout allégorique; elle devrait être plutôt dramatique, parlante ... ». M.-J. C. H.

165 L'IMMORTALITÉ (1881)

Buste. Cuivre argenté. Hauteur 43

EXP.: Les XX, 1884: *L'Immortalité*, status entière marbre, 1884

Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

VINÇOTTE, Baron Thomas

Né à Anvers en 1850; mort à Bruxelles en 1925.

Malgré les résistances de sa famille, Vinçotte devint l'élève de J. Geefs, puis de Simonis, à l'Académie de Bruxelles. Échoue au Prix de Rome en 1872. Va ensuite à Paris suivre les cours de Cavelier à l'École des Beaux-Arts. En 1874, obtient la médaille d'or au Salon de Paris, avec son *Giotto* qu'il expose avec succès au Salon de Bruxelles de 1875, en même temps que De Vigne y montre sa *Domenica* et Van der Stappen, son *Faune*. La tendance italianisante commune à ces trois œuvres eu de contact direct avec l'Italie: il ne séjournera à Florence que de 1877 à 1879 et

L'enfant au chevreau, œuvre gracieuse et vive, est comme un souvenir de ce séjour.

Le *Giotto* et *L'Enfant au chevreau*, œuvres de fantaisie, demeureront une chose à part dans la production de Vinçotte, qui, en dehors de ses portraits (dont certains sont remarquables), fit surtout de la sculpture monumentale; dans cette dernière veine, il faut signaler la place importante qu'il donna aux chevaux, moyen pour lui de donner cours à sa fougue et à son goût du mouvement.

Invité des XX en 1884. Vinçotte s'y retrouve (comme en 1875 au Salon de Bruxelles) aux côtés de De Vigne et de Van der Stappen. Ne présente qu'une seule œuvre (un portrait), qui eut un succès d'estime. (En 1880, Vinçotte avait fait le buste de Léopold II).

M.-J. C. H.

166 L'ENFANT AU CHEVREAU

Bronze. Hauteur 90

HIST.: Legs Rosseels-Stoumon 1926

Même groupe en marbre au Musée d'Anvers

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

VOGELS, Guillaume

Né à Bruxelles en 1836, mort à Ixelles-lez-Bruxelles en 1896. Peintre de paysages, de marines et de fleurs. C'est un autodidacte. Il fut d'abord peintre en bâtiment et propriétaire d'une firme « Peinture et Décoration ». Dans certaines maisons ixelloises se trouvaient encore, il y a quelques années, des décors de sa main. Les premières peintures de chevalet, ou tout au moins les premières qui nous soient parvenues, datent de 1878-1880 et sont encore marquées par un certain réalisme, par une fidélité au détail qui disparaîtra plus tard. C'est peu de temps auparavant que le peintre grec Pantazis est arrivé à Bruxelles et a été embauché par le firme Vogels. Les deux hommes ont probablement exercé l'un sur l autre un influence réciproque et se sont mutuellement aidés. Vogels expose en 1878 à « La Chrysalide », à Bruxelles, puis en 1881, au Salon de Paris. Il devient à ce moment le plus impressionniste des peintres belges, mais c'est aussi un créateur sans système, dont la spontanéité, le langage direct ne sont pas à la remorque de l'École française et le portent en fait au delà de l'Impressionnisme, dans ce domaine de la

peinture pure, où le contenu s'efface pour laisser régner une matière aux couleurs assourdies, traversées parfois comme un éclair, d'un trait en zigzag strident comme un cri.

Membre fondateur des XX en 1883. Aux côtés d'Ensor et de Pantazis, il est au début très apprécié et restera fidèle au mouvement jusqu'à sa dissolution, en 1893. Émile Verhaeren écrit dans « La jeune Belgique » (1883-1884): « Vogels est un maître, il grandit et se fortifie dans un art d'une autorité définitive. Il a sa patte, il a sa griffe ». Et « L'Art Moderne » (1884) le définit mieux encore: « Il n'est guère de peintres qui aient jusqu'à ce jour, avec autant de bonheur, placé les objets ou les figures dans l'air qui les baigne, sous le jour qui logiquement doit les éclairer. Ce problème ardu à la solution duquel Manet s'est acharné et que l'école qui a subi son influence a mené plus loin que le maître, Vogels et Ensor s'efforcent de le résoudre. Dans une certaine mesure, ils y arrivent . . . »

F.-C. L.

167 L'IMPASSE DES QUATRE-LIVRES PL. XLIII

Huile sur toile. 92,5 × 74. Signé dans le bas à gauche: G. Vogels

EXP.: Les XX, 1884

HIST.: Acquis de M. J. Renard, Bruxelles, 1923

É. Verhaeren écrit dans « La jeune Belgique » (1883-1884): « on éprouve devant *L'impasse des Quatre-Livres* et devant les deux toiles citées plus haut *(Lever de lune* et *Effet de pluie),* l'envahissement intime de mélancolies vespérales »

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

168 IXELLES, MATINÉE PLUVIEUSE

Huile sur toile. 104 × 152. Signé dans le bas à gauche: G. Vogels

EXP.: Les XX, 1884, sous le titre « *Effet de pluie. Ostende* » et reproduit sous ce titre par M. O. Maus (Bibl. no 4, p. 18)

HIST.: Acquis de M. J. Renard, Bruxelles, 1923

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

169 TEMPS DE CHIEN

Huile sur toile. 91 × 73. Signé dans le bas à droite: G. Vogels

EXP.: Les XX, 1885

HIST.: Don de l'État en 1933

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

170 LA NEIGE — SOIR PL. XLIV

Huile sur toile. 105 × 154. Signé dans le bas à gauche: G. Vogels

EXP.: Les XX, 1886

HIST.: Acquis par l'État en avril 1905

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

171 LA RUE DES CHANTEURS

Huile sur toile. 83 × 54. Signé dans le bas à gauche: G. Vogels

HIST.: Don de M. J. Renard, Bruxelles, 1923

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

172 L'ÉCLAIR

Huile sur toile. 54 × 63,5. Signé dans le bas à gauche: G. Vogels

HIST.: Don de M. Fritz Toussaint, Bruxelles, 1906

L. Demblon parle dans « Le Wallon » (1885): « des trouvailles de hasard de Vogels »

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

173 FLEURS ET ACCESSOIRES

Huile sur toile. 26 × 41,5. Signé en bas à gauche: G. Vogels

HIST.: Don de M. Fritz Toussaint, Bruxelles

Ixelles, Musée des Beaux-Arts

WHISTLER, James Mc Neil

Né en 1834 à Lowell (Mass., États-Unis); mort à Londres en 1903. Se destine d'abord, comme son père, à la carrière militaire. En 1855, arrive à Paris, ayant opté pour la peinture. Fréquente l'Académie Gleyre. En 1859, s'installe à Londres où il passera la plus grande partie de sa vie, tout en faisant de longs séjours à Paris et de nombreux voyages qui le mènent jusqu'au Chili, en 1866. Passe quelques jours à Bruxelles, en 1871, et fait des croquis aux Marolles (« L'Art Moderne », 1887). A Venise en 1880, exécute des eaux-fortes et de nombreux pastels. Revient en Belgique en 1887 et visite également la Hollande. Habite à nouveau à Paris, de 1892 à 1895.

Peintre teinté de cosmopolitisme, ami de Fantin-Latour (son portrait figure dans *L'hommage à Delacroix*) et de Braquemond

qui introduit en France le goût des estampes japonaises, d'Oscar Wilde et, plus tard, de Mallarmé. Un sonnet de Mallarmé, *Billet à Whistler*, paraît en 1890 dans « La Wallonie » en même temps que dans le journal londonien, « The Whirlwind ». Whistler se spécialise dans les portraits basés sur une harmonie de couleurs qu'il intitule « arrangements » ou « symphonies », d'un goût très recherché, marqué par les Préraphaélites et par les Impressionnistes, mais exprimant à la fois une esthétique et un style de vie très personnels. Parmi les plus célèbres de ses toiles, figurent *La petite fille blanche* ou *Symphonie en blanc no 2* (portrait de Jo, 1864) qui inspira un poème à Swinburne, *L'arrangement en gris no 1, portrait de la mère de l'artiste* (1871, *L'arrangement en gris et noir no 2, Thomas Carlyle* (1872-1873), *L'arrangement en noir, Pablo de Sarrasate* (1884) et *le Portrait de Miss Alexander* (les trois dernières furent montrées aux XX). Peint également des décorations intérieures telles que *La chambre des paons*, pour le salle à manger de son mécène, F. R. Leyland (commencée en 1876). Ses effets de nuits, inspirés surtout par la Tamise, par les feux d'artifice de Crémorne Gardens puis par Venise, mais influencés par l'estampe japonaise, font scandale à Londres. Ruskin écrit « qu'il avait connu des imprudences de cockney, mais qu'il ne se serait jamais attendu à ce qu'un farceur vint demander 200 guinées pour avoir jeté un pot de peinture à la face du public ».

Invité des XX en 1884, 1886 et 1888, Whistler exerce sur certains membres du groupe: Van Rysselberghe et Khnopff notamment, une subtile, mais profonde influence, tant par son esthétique que par l'originalité un peu voulue de sa personne. Émile Verhaeren, dans « La jeune Belgique » (1884), le rapproche de Velasquez et poursuit: « que cet art soit faux, que cette lumière soit arrangée, soit. Nous admettons volontiers ces superbes non-réalités, convaincus que l'artiste ne doit point s'asservir à reproduire adéquatement ce qu'il voit, mais avant tout le tirer à travers son cerveau et le colorer comme il sent et imagine ». En 1886, Whistler qui avait montré dès le début de l'empressement « à faire le coup de feu », avec des jeunes (« L'Art moderne » 1885) témoigne de son désir de devenir membre du groupe. Il y a deux places vacantes et Rodin a fait la même demande. Ensor combat avec feu la candidature de Whistler (voir Préface, p. 29). Finalement les Vingt, par dix voix contre sept, décident de laisser ces sièges libres (« L'Art moderne », 1886). F.-C. L.

174 TROIS FIGURES: ROSE ET GRIS (c. 1867-1868)

PL. XLV

Huile sur toile. 140 × 185

Londres, The Tate Gallery

175 ROUGE ET OR: SALUTE, SOLEIL COUCHANT (1880)

Pastel sur papier brun. 20,3 × 30,2. Signé en bas à droite, d'un papillon

EXP.: Londres, Fine Art Society, *Venice Pastels*, 1881

Glasgow, Université

176 UNE FEUILLE D'ÉTUDES DE PAPILLON (c. 1889).

Dessin au crayon. 36,8 × 23,8

D'après le prof. A. Mc. Laren Young, le papillon, que Whistler adopte comme symbole personnel peu après 1870, dérive de son monogramme: J M W ou J A M W (James Abbott Mc Neill Whistler). Whistler utilisait ce symbole même pour signer ses lettres.

Glasgow, Université

177 MARINE EN BRETAGNE (Bathing Posts) (1893).

Huile sur bois. 16,6 × 24,3

Glasgow, Université, Legs Birnie Philip

178 NOCTURNE (Venise)

L'une des « douze eaux-fortes » de la première suite vénitienne commandée à Whistler en 1879 par la Fine Art Society et exposée en 1880 (K. 184)

Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes

179 NOCTURNE (Palais)

L'une des « Ving-six eaux-fortes » de la deuxième suite vénitienne (K. 202)

Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes

Les œuvres suivantes n'étaient pas exposées à Otterlo: no 12, 14, 26, 27, 29, 31, 37, 95, 96, 118, 123, 153, 160, 189

LIVRES

BARBEY d'AUREVILLY, Jules

180 LES DIABOLIQUES

6 eaux-fortes de F. Rops. Paris, E. Dentu, 1891. in-12°

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

CRANE, Walter

181 BABY'S OWN AESOP

Being the fables condensed in rhyme with portable morals pictorially painted by Walter Crane

Engraved and printed in coulours by Edmund Evans. London and New-York, Georges Routledge, 1887

Vieusart, Collection M. Wolfers

CRANE, Walter

182 THE BABY'S OPERA

A book of old rhymes with new dresses. The music by the earliest masters

Engraved and printed in colours by Edmund Evans. London, Frederick Warm and Co Ltd and New-York, s.d. N.B. (L'édition originale est antérieure à 1887)

Vieusart, Collection M. Wolfers

DESTRÉE, Jules

183 LES CHIMÈRES

Illustrations de O. Redon, M. Danse, H. de Groux
Bruxelles, Veuve Monnom, 1889. in-4°.

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

ELSKAMP, Max

184 SALUTATIONS DONT D'ANGÉLIQUES

Rehaussées d'une ornementation par H. van de Velde

Bruxelles, P. Lacomblez, 1893. in-8°

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

ELSKAMP, Max

183 DOMINICAL

Propitiatoirement orné par H. van de Velde

Anvers, Buschmann, 1892. in-8°

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

GOURMONT, Rémy de

186 LE FANTÔME

Paris, Mercure de France 1893. 8° oblong

Lithos de H. de Groux

Bruxelles, Collection Raoul Simonson

LE ROY, G.

187 MON CŒUR PLEURE D'AUTREFOIS

Paris, L. Vanier, 1889, in-4°. Frontispice de F. Khnopff et culs-de-lampe de G. Minne

Marensart, collection J. van Paemel-Leroy

MAETERLINCK, Maurice

188 LES SERRES CHAUDES

Paris. L. Vanier, 1889, in-4°. Frontispice et culs-de lampe de G. Minne

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

MAETERLINCK, Maurice

189 L'ORNEMENT DES NOCES SPIRITUELLES DE RUYSBROECK L'ADMIRABLE

Traduit du flamand et accompagné d'une introduction

Bruxelles, P. Lacomblez, 1891, in-12°

Mariemont, Bibliothèque du Musée

MALLARMÉ, Stéphane

190 LES POÉSIES DE MALLARMÉ

Paris « La Revue Indépendante » 1887. 4°

Frontispice de F. Rops *(La grande lyre)*. Ex contenant un état spécial, plus complet, de frontispice

Bruxelles, Collection Raoul Simonson

191 PAGES

Frontispice à l'eau-forte par A. Renoir

Bruxelles, E. Deman, 1891. Grand in-8°

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

PÉLADAN, Joséphin

192 LE VICE SUPRÊME (LA DÉCADENCE LATINE)

Paris, E. Dentu, 1891. (Rééd.) in-8°

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

RODENBACH, Georges

193 BRUGES LA MORTE

Frontispice de F. Khnopff

36 Illustrations. Dédicacé à Émile et Marie Lebrun

Paris, E. Flammarion, 1892, in-8°

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

VERHAEREN, Émile

194 LES DÉBÂCLES

Frontispice d'Odilon Redon
Ornementation de Théo van Rysselberghe

Œuvre dédiée aux peintres D. de Regoyos, W. Schlobach et Th. van Ryysselberghe

Bruxelles, E. Deman, 1888. in-4°. Ex no 1 sur japon impérial

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Fonds Verhaeren

VERLAINE, Paul

195 SAGESSE

Illustré par Maurice Denis. (Mis en couleurs et gravé sur bois par Bertrand en 1910)

Paris, A. Vollard, 1911. in-4°

(Colophon indiquant la date de 1889 pour les dessins de Maurice Denis)

Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Réserve précieuse

ADDENDA

ENSOR, James

LES MASQUES SINGULIERS

Toile 100 × 80. Signé et daté en bas à droite: Ensor 1892

HIST.: Don de Mr De Smedt 1920

EXP.: Les XX 1893

Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

KHNOPFF, Fernand

PAYSAGE À FOSSET

Bois. 16,7 × 20

EXP.: Les XX 1884: *A Fosset, le village;* 1886: *à Fosset;* 1890: *à Fosset*

Bruxelles, Musée Charlier

MELLERY, Xavier

APRÈS L'OFFICE

Craie, conté sur papier. 99,5 × 68,5. Signé en bas à droite: X. Mellery

Ixelles, Musée des Beaux-Arts

BIBLIOGRAPHIE

194 B 13

PREMIÈRES SOURCES

1 *Archives Madeleine Octave Maus.* Coll. part. Bruxelles.

2 *Archives du Fonds Verhaeren.* Bibliothèque Royale, Bruxelles.

3 *Archives. Association Henry van de Velde E.N.S.A.A.D.* Bruxelles.

4 MAUS M. O., *Trente années de lutte pour l'Art*, 1884-1914. Bruxelles, 1926.

5 MAUS O., *Conférence pour la Lanterne Magique* en 1918. Conférence faite à la Société d'étudiants des Belles Lettres, Lausanne; publiée par la Revue de Belles Lettres. 50e Année. Neufchâtel, 1927.

6 *L'ensemble des dix catalogues du Cercle « Les XX »* (sigle de F. Khnopff):
1884 — Bruxelles, Catalogue, Les XX.
1885 — Bruxelles, Catalogue, Les XX.
1886 — Bruxelles, Catalogue, Les XX.
1887 — Bruxelles, Catalogue de la IVe Exposition annuelle des XX, avec un préambule *Le Pittoresque*, par Octave MAUS (sur papier teinté bleu).
1888 — Bruxelles, Catalogue de la Ve Exposion des XX, avec un préambule *La Recherche de la lumière dans la peinture* par Octave MAUS. (Reproduction du texte manuscrit d'O. Maus et des notes manuscrites, souvent illustrées, envoyées par les exposants: dessins de L. Anquetin, G. Charlier, H. de Groux, D. de Regoyos, H. de Toulouse-Lautrec, A. Dubois-Pillet, E. Ensor, A. W. Finch, J. Gonzales, A. Guillaumin, P. Helleu, F. Rops, W. Schlobach, P. Signac, J. Toorop.)
1889 — Bruxelles, Catalogue de la VIe Exposition des XX avec un préambule par Octave MAUS, à propos des XX.
1890 — Bruxelles, les XX, catalogue de la VIIe Exposition annuelle (sur papier teinté bis).
1891 — Bruxelles, Les XX, catalogue de la VIIIe Exposition annuelle; première couverture de G. Lemmen (2 couleurs), reproduite par l'affiche de l'exposition « Le Groupe des XX et son temps », Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 1962.
1892 — Bruxelles, Les XX, catalogue de la IXe Exposition annuelle; deuxième couverture de G. Lemmen (2 couleurs).
1893 — Bruxelles, Les XX, catalogue de la Xe Exposition annuelle; troisième couverture de G. Lemmen (2 couleurs).

7 *Le Jeune Belgique.* Bruxelles, 1884-1893. (Chroniques artistiques de M. Waller, É. Verhaeren, J. Destrée, G. Destrée, G. Le Roy, E. Verlant.)

8 *L'Art Moderne*. Bruxelles, 1884-1893. Comité de rédaction: V. Arnould, O. Maus, Ed. Picard, E. Robert; à partir de 1888: O. Maus, Ed. Picard, É. Verhaeren. (Articles de O. Mirbeau, G. Lemmen, G. Lecomte, H. van de Velde, etc.)

9 *Van Nu en Straks*. Brussel, 1893. Page de titre de H. van de Velde (initiateur de la revue). Illustrations de Ensor, Finch, Van Gogh, Lemmen, Mellery, Minne, Morren, Pissarro, Van Rysselberghe, Van de Velde, etc.

10 AUTRES PÉRIODIQUES CONSULTÉS: *L'Art indépendant* (1887); *L'Artiste* (1887); *L'Art libre* (1886), (Chron. art. d'Ed. Picard); *La Basoche* (1884-1886), (Chron. art. de J. Champal et H. de Tombeur. Collab. Ed. Picard, C. Lemonnier, J. Destrée, etc.); *Caprice Revue*, Liège (1888); *La Chronique* (1886); *La Chronique des Arts et de la Curiosité* (1887); *Chronique des Beaux-Arts* (1885); *Le Coin du feu* (1892); *Le Courrier du Jeudi* (1886); *La Cravache* (1889), (Collab. O. Maus et G. Lecomte); *Le Cri du Peuple*, Liège 1887-1888), Réd. G. Marc; *L'Elan littéraire*, Liège (1885), (Réd. A. Mockel, H. Chainaye. Chron. art. L. Hemme); *L'Etoile Belge* (1888-1890), (Réd. M. Sulzberger); *L'Eventail* (1889-1890), (Chron. art. de Lagye); *La Fédération artistique* (1889), (Chron. art. de G. Verdavainne); *La Fédération* (1886), (Chron. art. de A. J. Wouters); *Gazette des Beaux-Arts* (1885), (C. Lemonnier); *Le Journal de Bruxelles* (1891), (Chron. art. d'E. Verlant); *Journal des Artistes* (1890-1891); *Le Matin* (1886);*Le Mobilier* (1893); *Le Moniteur des Arts* (1889-1893); *Nancy Artiste* (1887); *La Nation Belge* (1891), (comptes rendus d'É. Verhaeren); *La Nation* (1886); *La Plume* (15 juin 1896, no 172, entièrement consacré à F. Rops) articles de J. K. Huysmans, O. Mirbeau. C. Lemonnier, J. Péladan; *Le Précurseur* (1890); *Le Progrès* (1886), article de C. Lemonnier, (Chron. art. de F. B. et de É. Verhaeren); *Le Rapide* (1888), (Chron. art. de Théo Hannon); *La Réforme* (1884), (Chron. art. de C. Lemonnier); *La Revue Blanche*, Liège-Paris (1891-1893); *La Revue Indépendante* (1887-1888), (É. Verhaeren); *La Revue Rouge* (1893);*La Société Nouvelle* (1884, 1887, 1891); *Le Soir* (1888-1889-1890), (Chron. art. L. Solvay); *The Studio*, London (1893-1894); *La Vie Moderne* (1884-1887) (Art. de É. Verhaeren et N. Puysais); *La Wallonie*, Liège (1886-1887).

OUVRAGES CONSULTÉS

11 THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig, 1907-1950.

12 VOLLMER H., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*. Leipzig, 1953-1956.

13 DIVERS-COLLABORATEURS: *Dictionnaire des peintres*. Bruxelles s.d. Préface de P. Fierens. Direction générale de L. Haesaerts. (*Artistes du XIX^e^ et du XX^e^ siècle* par Ch. De Maeyer).

14 Alexander A., *Jean-François Raffaelli*, peintre, graveur et sculpteur. Paris, 1909.

15 André A., *Renoir - dessins*. Paris, 1950.

16 Bacou R., *Odilon Redon*. Genève, 1956. 2 Vol.

17 Bataille M.-L. et Wildenstein G., *Berthe Morisot. Catalogue des peintures, pastels et aquarelles*. L'Art Français, Paris, 1961.

18 Baumann E., *La vie terrible d'Henry de Groux*. Paris, 1936.

19 Bazin G., *L'époque impressionniste, avec notices biographiques et bibliographiques*. Paris, 1947.

20 Berr de Turique Marcelle, *Auguste Renoir*. Phaidon, Paris, s.d.

21 Bierré M., *Les Artistes de la pensée et du sentiment*. Bruxelles, 1911.

22 Cassou J., Langui E., Pevsner N., *Les sources du vingtième siècle*. Conseil de l'Europe, L'Art et la Culture, Bruxelles, 1961.

23 Chassé Ch., *Le mouvement symboliste dans l'Art au XIX^e^ siècle*. Paris, 1947.

24 Christoffe L., *Constantin Meunier*. Monographies de l'Art belge, Anvers, 1947.

25 Colin P., *Anna Boch*. Bruxelles, 1928.

26 Colin P., *La peinture belge depuis 1830*. Bruxelles, 1930.

27 Conrardy Ch., *La sculpture belge au XIX^e^ siècle*. Collection nationale, 1947.

28 Courieres Ed. des, *Armand Guillaumin*. Paris, 1924.

29 Daulte Fr., *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint* (préface de Ch. Durand-Ruel). Paris, 1959.

30 Denis M., *Théories* (1890-1910) *du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, 1920.

31 Denis M., *Nouvelles théories sur l'Art moderne, sur l'Art sacré* 1914-1921. Paris, 1922.

32 Denis M., *Journal - Tome I* (1884-1904). Paris, 1957.

33 Destrée J., *Odilon Redon, son œuvre lithographique*. Bruxelles, 1891.

34 Dorra H. et Rewald J., *Seurat. L'œuvre peint, biographie et cataloque critique*. L'Art français, Paris, 1959.

35 Dortu M. G., Grillaert M., Adhemar J., *Toulouse-Lautrec en Belgique*. Paris, 1955.

36 Dumont-Wilden L., *Fernand Khnopff*. Les Artistes belges contemporains, Bruxellles, 1907.

37 Duret Th., *Van Gogh*. Paris, 1919.

38 Eemans N., *Fernand Khnopff*. Monographies de l'Art belge. Anvers, 1950.

39 Exsteens M., *L'œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops*. Paris, 1928.

40 Faille J. B. de la, *L'œuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné*. Paris, Bruxelles, 1928. 5 Vol.

41 Fantin-Latour Mme, *Catalogue de l'œuvre complet* (1849-1904). Paris, 1911.

42 Fierens P., *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*. Bruxelles, 1947. (La peinture au XIX^e siècle).

44 Fierens P., *Théo van Rysselberghe*, avec une étude de Maurice Denis, Bruxelles, 1937.

46 Focillon H., *La peinture au XIX^e et XX^e siècle, du Réalisme à nos jours*. Manuels d'Histoire de l'Art, Paris, 1928.

47 Fransolet M., *Le sculpteur Paul De Vigne*. Mémoires. Académie royale, de Belgique, Classe des Beaux-Arts. Bruxelles, 1960.

48 Gachet P., *Lettres impressionnistes au Dr Gachet et à Murer*. Paris, 1957.

49 Geffroy G., *Claude Monet*. Paris, 1922.

50 Goffin A., *Xavier Mellery*. Bruxelles, s.d.

51 Lettres de *Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, Paul Cézanne, Elémir Bourges, Léon Bloy, G. Apollinaire, Joris-Karl Huysmans, Henry de Groux à Emile Bernard*. Bruxelles, 1941.

52 Gogh Vincent van, *The Complete Letters of Vincent van Gogh* (3 vol.). Greenwich, Connecticut, 1958.

53 Guislain A., *Le paysage impressionniste des « XX » à la Libre Esthétique*. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles, 1941.

54 Haesaerts P., *La peinture moderne en Flandre*. Bruxelles, 1960.

55 Haesaerts P., *James Ensor*. Les Maîtres de l'Art belge. Bruxelles, 1957.

56 Haloche M., *G. S. Van Strydonck*. Bruxelles, 1922.

57 Hammacher A. M., *Vincent van Gogh*. Palet-serie, Amsterdam, z.j.

58 Hammacher A. M., *Floris Verster*. Palet-serie, Amsterdam, z.j.

59 Hediard G., *Fantin-Latour. Catalogue de l'œuvre lithographique du Maître*. Paris, 1906.

60 Herbert E. W., *The artist and social Reform, France and Belgium*. 1885-1898. Yale Historical Publications, New Haven, 1961.

61 JULIEN, Ed., *Les affiches de Toulouse-Lautrec*. Monte-Carlo, 1950.

62 KNIPPING Dr. J. B., *Jan Toorop*. Palet-serie, Amsterdam, z.j.

63 LAMBOTTE P., *Eugène Smits*. Études d'Art contemporain. Bruxelles-Paris, s.d.

64 LAMBOTTE P. et GOFFIN A., *Thomas Vinçotte et son œuvre*. Bruxelles, 1913.

65 LEMONNIER C., *L'Ecole belge de Peinture - 1830-1905*. Bruxelles, 1906.

66 LEMONNIER C., *Histoire des Beaux-Arts en Belgique* (1830-1887). Bruxelles, 1887.

67 MADSEN S. T., *Sources of Art Nouveau*. Oslo, 1956.

68 MALINGUE M., *Gauguin, le peintre et son œuvre*. Paris, 1948.

69 MARET Fr., *Théo van Rysselberghe*. Monographies de l'Art belge, Anvers, 1948.

70 MARLIER G., *Jan Stobbaerts*. Bruxelles, 1944.

71 MASCHA O., *Félicien Rops und sein Werk*. München, 1910.

72 MEIER-GRAFFE J., *Cezanne und sein Kreis*. München, 1920.

73 MORICE Ch., *Rodin*. Paris, 1900.

74 MORICE Ch., *Quelques Maîtres modernes, Whistler, Pissarro, Fantin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*. Paris, 1914.

75 NYNS M., *Georges Lemmen*. Monographies de l'Art belge, Anvers, 1954.

76 PÉLADAN DIT SÂR, *L'Art idéaliste et mystique - doctrine de l'Ordre et du salon annuel des Rose+Croix*. Paris, 1894.

77 PIERRON S., *Guillaume Charlier*. Artistes belges contemporains, Bruxelles, 1913.

78 PISSARRO C., *Lettres à son fils Lucien*. Présentées avec l'assistance de Lucien Pissarro, par J. Rewald. Paris, 1960.

79 POLAK B., *Het Fin-de-Siècle in de Nederlandse Schilderkunst. De symbolische beweging* 1890-1900. Utrechtse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, s' Gravenhage, 1955.

80 PUYVELDE L. VAN, *George Minne*. Bruxelles, 1930.

81 REDON A. (préface de); BACOU R. (texte et notes de), *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren à Odilon Redon*. Paris, 1960.

82 REWALD J., *Cézanne, Geffroy et Gasquet suivi de Souvenirs sur Cézanne de Louis Aurenche et de Lettres inédites*. Paris, 1959.

83 REWALD J., *Le Post-Impressionnisme de van Gogh à Gauguin* (traduit de l'anglais par A. Rewald). Paris, 1961.

84 REY R., *La peinture française à la fin du XIX^e siècle; La Renaissance du Sentiment classique*. Paris, 1931.

85 RIDDER A. DE, *Minne*. Monographies de l'Art belge. Anvers, 1947.

86 RIDDER A. DE, *William Degouve de Nuncques*. Monographies de l'Art belge. Bruxelles, 1957.

87 RIVIERE G., *Renoir et ses amis*. Paris, 1921.

88 SCHENDEL A. VAN, *Breitner*. Palet-serie, Antwerpen-Brussel-Gent-Leuven, z.j.

89 SEITZ WILLIAM C. (trad. de M. P. Leymarie), *Claude Monet*. Paris, 1960.

90 SIGNAC PAUL. *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*. Paris, 1921.

91 TANNENBAUM L., *James Ensor*. The Museum of Modern Art, New York, 1951.

92 TEIRLINCK H., *Henri van de Velde*. Monographies de l'Art belge, Bruxelles, 1939.

93 THIERY A. et DIEVOET E. VAN, *Catalogue complet des œuvres dessinées, peintes et sculptées de Constantin Meunier*. Louvain, 1909.

94 VANZYPE, *Henri De Braekeleer*. Bruxelles-Paris, 1923.

95 VANZYPE G., *Notice sur Isidore Verheyden*. Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1928.

96 VENTURI L., *Cézanne. Son art, son œuvre*. Paris, 1936. 2 Vol.

97 VENTURI L., *Les Archives de l'Impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel*. Documents. Tomes I et II. Paris-New York, 1939.

98 VERDAVAINNE G., *Jef Lambeaux*. Bruxelles, 1887.

99 WILDENSTEIN G. (et collaborateurs), *Gauguin, sa vie, son œuvre*. (Réunion de textes, d'études, de documents). Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1958. 2 Vol.

ARTICLES

100 BERRYER A. M., *A propos d'un vase de Chapelet décoré par Gauguin*. Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, nos 1-2, 1944.

101 BODELSEN M., *The missing link in Gauguin's cloisonism*. Gazette des Beaux-Arts, Paris, mai-juin 1959.

102 CHABOT G., *Herinneringen aan Baron George Minne*. Kultureel Jaarboek Oostvlaanderen, Gent, 1958.

103 DENIS M., *Henri-Edmond Cross*. Introduction au Catalogue de la Libre Esthétique (XVIIIe Exposition). Bruxelles, 1911.

104 DESTRÉE J., *O. Redon*. La Jeune Belgique, février 1886.

105 EEKHOUD G., *Xavier Mellery*. L'Artiste, Bruxelles, avril 1887.

106 Fénéon F., *Seurat et le Néo-impressionnisme*. L'Art Moderne, 19 septembre 1886.

107 Fierens P., *Un dessin de Vincent Van Gogh*. Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, mars 1956.

108 Fierens P., *Le Portrait de Suzanne Bambridge par Gauguin*. Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, mars 1957.

109 Hiatt Ch. T. J., *Jules Chéret in the Collecting of Posters a new Field for connoisseurs*. The Studio, London, 1893.

110 Huysmans J.-K., Mirbeau O., Lemonnier C., Peladan J., etc... Articles consacrés à *F. Rops* dans le numéro spécial de La Plume, Paris, 1896, no 172.

111 Knipping J. B., *Jan Toorop*. The Studio, 1893. Vol. 1.

112 Lecomte G., *Des tendances de la peinture moderne. Conférence faite aux « XX » en 1892*. L'Art Moderne, février 1892.

113 Lethève J., *Les Salons de la Rose-Croix*. Gazette des Beaux-Arts, Paris, décembre 1960.

114 Peca V., *Félicien Rops à l'Etranger*. L'Art Moderne, décembre 1893.

115 Péladan J., *Félicien Rops*. La Jeune Belgique, 1884-1885.

116 Shaw Sparrow S., *English Art and Fernand Khnopff*. The Studio, London, 1894. Vol. II.

117 Teirlinck H., *Jef Lambeaux*. L'Art flamand et hollandais, Tome XI-no 5 Bruxelles-Paris, 1909.

118 Uzanne Octave, *Auguste Delaherche*. L'Art et l'Idée, Paris, 1892.

119 Velde, H. van de, *A. J. Heymans*. Revue Générale, Bruxelles, septembre 1889.

120 Velde, H. van de, *Artistic Wall Papers;* 18 juin 1893, 25 juin 1893, *Première prédication d'Art:* 31 décembre 1893; 21 janvier 1894, 28 janvier 1894.

121 Velde, H. van de, *Du Paysan en peinture. Conférence faite aux « XX » en 1891* (Éloge de Pissarro). L'Avenir Social, Bruxelles, 1900.

122 Velde, H. van de, *Over de XX*. Van Nu en Straks, 1893.

123 Velde, H. van de, *Extraits de ses mémoires 1891-1901*. Architectural Review, septembre 1952.

124 Verhaeren É., *Minne (A propos d'un dessin)*. La Nation, 5 janvier 1891.

125 Verhaeren É., *Constantin Meunier* (A propos de son exposition au Cercle artistique). La Nation, 5 décembre 1891.

126 VERHAEREN É., *Henri de Braekeleer.* La Nation, 19 décembre 1891.

127 VERHAEREN É., *Charles Van der Stappen* (Les Bâtisseurs de villes). L'Art Moderne, 30 avril 1893.
(Textes de Verhaeren repris dans « Pages Belges », Paris, 1926.)

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

1887 — Paris, *Salon des 33, chez Petit.*

1892 — Paris, Galerie Durand-Ruel: *Catalogue de la Ire Exposition Rose+Croix.*

1896 — Durand-Ruel: *Berthe Morisot.* (Préface par Stéphane Mallarmé).

1900 — Paris, Exposition de 1900: *L'œuvre de Rodin* (Préfaces de Carrière, J.-P. Laurens, Cl. Monet, A. Besnard. Introduction de A. Alexandre.)

1904 — St Moritz Schulhaus: *Giovanni Segantini.*

1914 — Paris, Galerie Manzi: *Rétrospective Toulouse-Lautrec.*

1914 — Paris, Galerie Choiseul: *Dario de Regoyos.* (Préface de Verhaeren).

1921 — Bruxelles, Cercle Artistique et Littéraire: *Rétrospective Guillaume Vogels.*

1927 — Bruxelles, Galerie Giroux: *Théo Van Rysselberghe. Exposition d'ensemble.* (Préface de Maurice Denis).

1927 — Basel, Kunsthalle: *143 Werke aus der Sammlung Kröller im Haag.*

1928 — Paris, Luxembourg: *Exposition rétrospective Henri de Braekeleer.*

1930 — Paris, Musée de l'Orangerie: *Centenaire de la naissance de Camille Pissarro.*

1930 — Amsterdam, Stedelijk Museum: *Tentoonstelling van Werken van Vincent Van Gogh.*

1932 — Bruxelles, Société des Grandes Rétrospectives: *Les Maîtres de la Société Libre des Beaux-Arts.*

1933 — Paris, Musée de l'Orangerie: *Renoir.*

1936 — Paris, Musée de l'Orangerie: *Cézanne.*

1942 — Bruxelles, Palais des Beaux-Arts: *Isidore Verheyden,* 1848-1905.

1942 — London, Belgian Institute Exhibition: *Five contemporary belgian artists.*

1946-1947 — Bruxelles, Palais des Beaux-Arts; Liège, Musée des Beaux-Arts; Mons, Musée des Beaux-Arts: *Vincent Van*

Gogh (Avant-propos de V. W. van Gogh. Introduction d'É. Langui.)

1953 — Amsterdam, Stedelijk Museum: *Eeuwfeest Vincent van Gogh.*

1954 — Londres, Marlborough: *Exposition Signac.*

1954 — Paris, Orangerie des Tuileries: *Hommage à Cézanne.*

1955 — Bruxelles, Bibliothèque Royale: *Centenaire de Verhaeren.*

1955 — Los Angeles, County Museum: *Pierre-Auguste Renoir* (1841-1919).

1955 — Paris, Musée d'Art Moderne: *Bonnard, Vuillard et les Nabis,* 1888-1903.

1956 — Paris, Galerie Durand-Ruel: *Exposition Camille Pissarro.*

1956 — Saint-Gall, Kunstmuseum: *Exposition Segantini.*

1956 — Recklinghausen, Kunsthalle: *Jan Thorn Prikker, Wilhelm Schmurr.*

1956-1957 — Paris, Orangerie des Tuileries: *Odilon Redon.*

1957 — Bern, Kunstmuseum: *Camille Pissarro.*

1957 — Bruxelles, Palais des Beaux-Arts: *Le mouvement symboliste.*

1958 — Chicago, Art Institute; New York, Museum of Modern Art: *Seurat - Paintings and Drawings* (Ed. by Daniel Catton Rich. Essay by Robert L. Herbert.)

1958-1959 — Amsterdam, Stedelijk Museum: *Isaäc Israëls.*

1959 — Paris, Galerie Durand-Ruel: *Exposition Claude Monet.*

1959 — Hagen, Karl-Ernst-Osthaus Museum: *Der junge van de Velde und sein Kreis.* (Introduction et catalogue par Herta Hesse-Frielinghaus.)

1960 — London, The Art Council Gallery; New York, The Knoedler Galleries: *James Mc Neill Whistler.* Exhibition of paintings and other works, organized by The Art Council of Great Britain and The English-speaking Union of United States. (Introduction by Andrew Mc Laren Young.)

1960 — Amsterdam, Stedelijk Museum, catalogus no 226; Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller: *Collectie Theo van Gogh.*

1960 — Charleroi, Palais des Beaux-Arts: *Félicien Rops.*

1960-1961 — New York, Museum of Modern Art; Pittsburgh, Carnegie Institute; Los Angeles, County Museum; Baltimore, Museum of Art: *Art and Design at the Turn of the Century.* (Edited by P. Selz and M. Constantine.)

1960-1961 — Paris, Musée National d'Art Moderne: *Les sources du XX^e siècle, les Arts en Europe de 1884 à 1914.*

1961 — Paris, Centre Culturel américain: *James McNeill Whistler, peintre et graveur.*

CATALOGUES DE MUSÉES

BRUXELLES: Devigne M., *Catalogue de la sculpture.* Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, 1923.
Fierens-Gevaert et Laes, A., *Catalogue de la Peinture moderne.* Musées royaux des Beaux-Arts, 1928.

GAND: *Catalogue du Musée des Beaux-Arts. Maîtres modernes.* 1930.

IXELLES: Meunier É., *Musée communal d'Ixelles.* s.d.

LIÈGE: *Musée des Beaux-Arts. Catalogue.* 1926.

LIÈGE: *Catalogue des peintures.* Musée des Beaux-Arts, 1954.

MUNICH: *Katalog der K. Neuen Pinakothek.* 1913.

OTTERLO: *Catalogus van Schilderijen uit de XIX^e en XX^e eeuw, benevens een keuze uit de Tekeningen van die Periode.* Rijksmuseum Kröller-Müller, 1959.

OTTERLO: *Catalogue of 272 works by Vincent van Gogh belonging to the collection of the State Museum Kröller-Müller.* Essay on van Gogh's childhood-drawings by J. G. van Gelder. Foreword by A. M. Hammacher, 1959.

PARIS: *Catalogue du Musée Rodin.* (Essai de classement chronologique des œuvres d'Auguste Rodin, par G. Grappe), 1929.

PARIS: *La peinture au Musée du Louvre. Ecole française XIX^e siècle* (Sterling Ch. et Adhémar H.). Musée National du Louvre, 1958-60 (3 volumes parus).

PARIS: *Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes* (Adhémar H., Serullaz M., Beaulieu M.; préface de Bazin G.). Musées Nationaux, 1959.

SAINT-JOSSE-TEN-NOODE: *Catalogue du Musée Charlier. Peinture, dessins sculpture.* 1928.

TOURNAI: *Catalogue général, Musée des Beaux-Arts de Tournai.* Tournai-Paris, 1931.

LISTE DES ARTISTES

ANQUETIN, Louis 39
ARTAN DE SAINT-MARTIN, Louis 30
BOCH, Anna 40
BRAEKELEER, Henri DE 41
BREITNER, George Hendrik 42
CASSAT, Mary 43
CÉZANNE, Paul 44
CHARLIER, Guillaume 45
CHÉRET, Jules 46
CRANE, Walter 47
CROSS, Henri-Edmond 48
DEGOUVE DE NUNCQUES, William 49
DELAHERCHE, Auguste 51
DENIS, Maurice 52
DUBOIS, Paul 53
ENSOR, James 54
FANTIN-LATOUR, Henri 57
FINCH, Alfred William 58
GAUGUIN, Paul 59
GOGH, Vincent VAN 61
GROUX, Henri DE 64
GUILLAUMIN, Armand 65
HELLEU, Paul César 66
HEYMANS, Adrien-Joseph 67
ISRAELS, Isaäc 67
KHNOPFF, Fernand 68
LAMBEAUX, Joseph 70
LEBOURG, Albert 71
LEMMEN, Georges 72
LUCE, Maximilien 73
MELLERY, Xavier 74
MEUNIER, Constantin 77

MINNE, George 79
MONET, Claude 83
MORISOT, Berthe 85
PANTAZIS, Périclès 86
PISSARRO, Camille 87
RAFFAELLI, Jean-François 89
REDON, Odilon 90
REGOYOS, Dario DE 92
RENOIR, Pierre-Auguste 93
RODIN, Auguste 96
ROPS, Félicien 97
ROTY, Louis Oscar 100
RYSSELBERGHE, Théo VAN 101
SCHLOBACH, Willy Herman 105
SEGANTINI, Giovanni 106
SEURAT, Georges 106
SIGNAC, Paul 108
SISLEY, Alfred 110
SMITS, Eugène 111
STAPPEN, Charles VAN DEN 113
STOBBAERTS, Jan 113
STRYDONCK, Guillaume VAN 114
THORN PRIKKER, Johan 115
TOOROP, Jan 116
TOULOUSE-LAUTREC, Henri DE 118
VELDE, Henri VAN DE 120
VERHEYDEN, Isidore 122
VERSTER, Floris 123
VIGNE, Paul DE 124
VINÇOTTE, Baron Thomas 125
VOGELS, Guillaume 126
WHISTLER, James Mc Neil 128

PLANCHES

PL. II GEORGE, HENDRIK BREITNER cat. 5

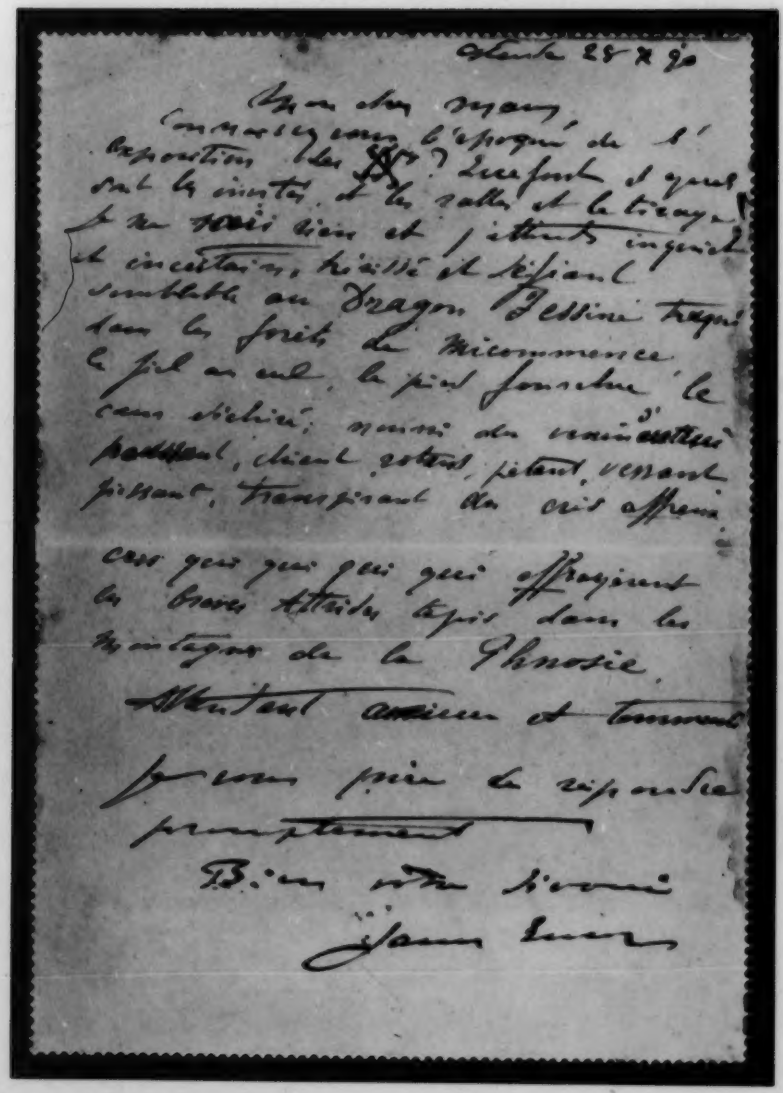
PL. III PAUL DUBOIS cat. 26

PL. IV MAURICE DENIS cat. 24

PL. V JAMES ENSOR cat. 31

PL. VI JAMES ENSOR cat. 28

PL. VII JAMES ENSOR cat. 30



Ostende 28 X 90

Cher ami Rysen,

Comment vous remercier de l'exposition [illegible] Heureusement il y a encore la mienne, et la salle et le tableau je ne vois rien et j'attends inquiet et incertain, hâlé et séjour semblable au Dragon Fessini traqué dans la forêt de Micommence à pel en mêle, le pied fourchu, le cœur sévère, nanni des vanités pendent, chient, rotent, pètent, vomissent, transpirent du cris affreux.

Ces gens qui gênent affrayent la bonne attitude à prendre dans les montagnes de la Phrygie.

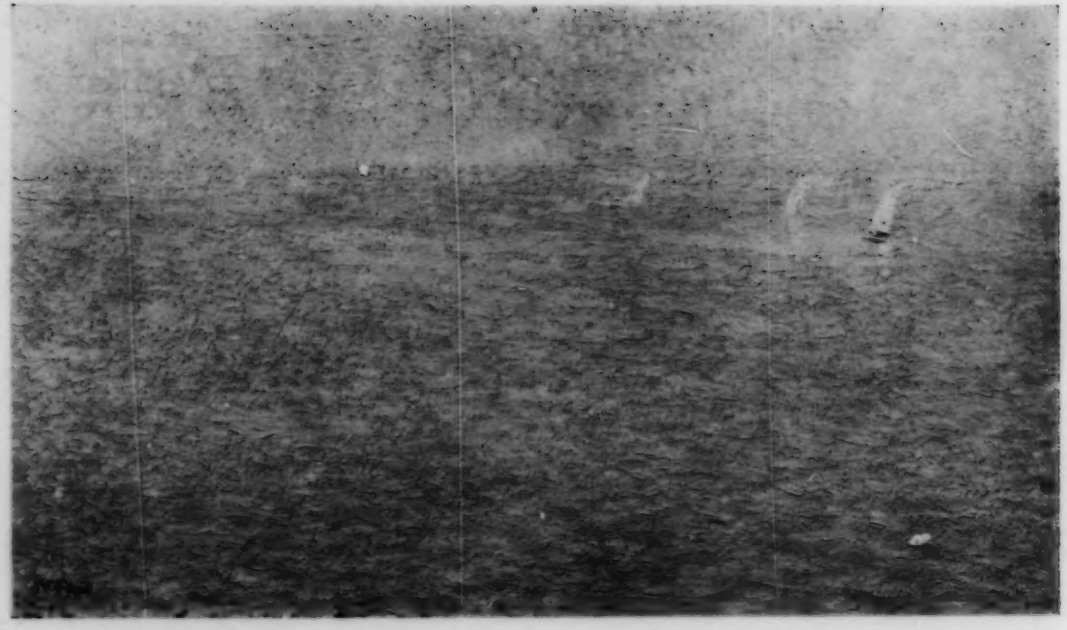
Attendant amitiés et tendresses

Je vous prie de répondre promptement

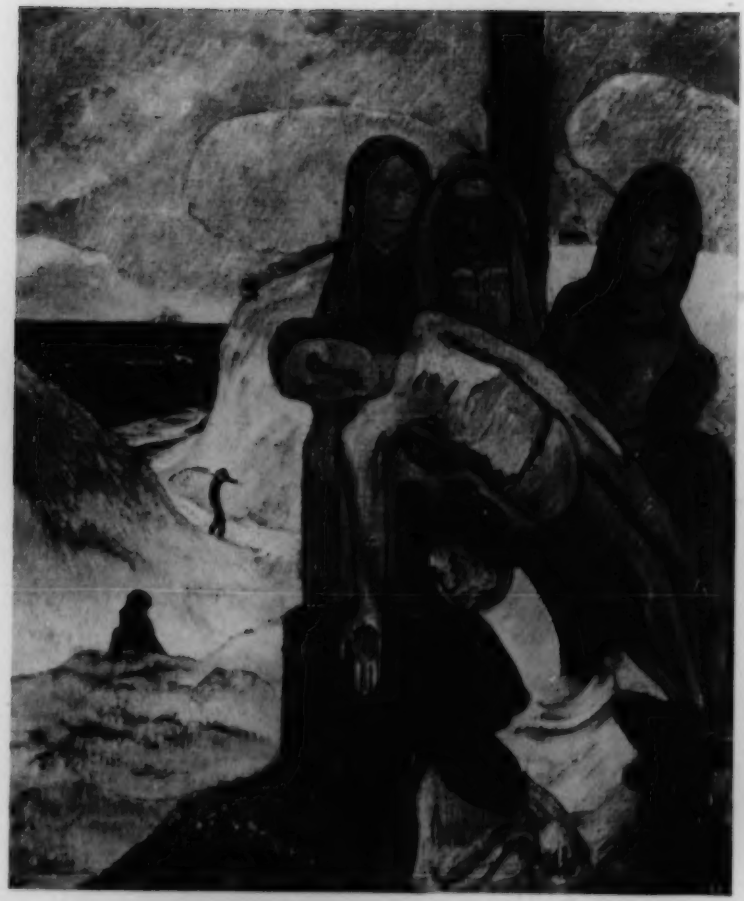
Bien votre dévoué

James Ensor

PL. VIII JAMES ENSOR



pl. ix Willy Finch cat. 39



PL. X PAUL GAUGUIN cat. 43

PL. XI PAUL GAUGUIN cat. 42

PL. XII VINCENT VAN GOGH cat. 47

PL. XIII VINCENT VAN GOGH cat. 45

PL. XIV FERNAND KHNOPFF cat. 55

PL. XV FERNAND KHNOPFF cat. 57

PL. XVI XAVIER MELLERY cat. 66

PL. XVII CONSTANTIN MEUNIER cat. 73

PL. XVIII GEORGE MINNE cat. 83

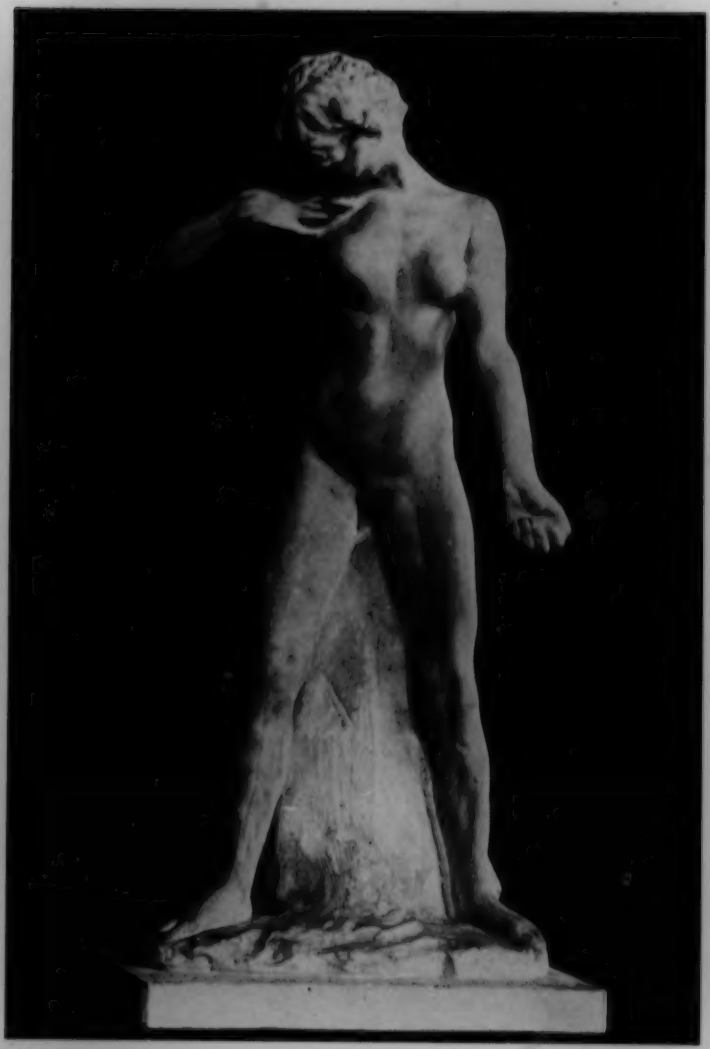
Pl. XIX George Minne cat. 77

PL. XX CLAUDE MONET cat. 88

PL. XXI CLAUDE MONET cat. 86

PL. XXII BERTHE MORISOT cat. 89

PL. XXIII AUGUSTE RENOIR cat. 98



PL. XXIV AUGUSTE RODIN cat. 105

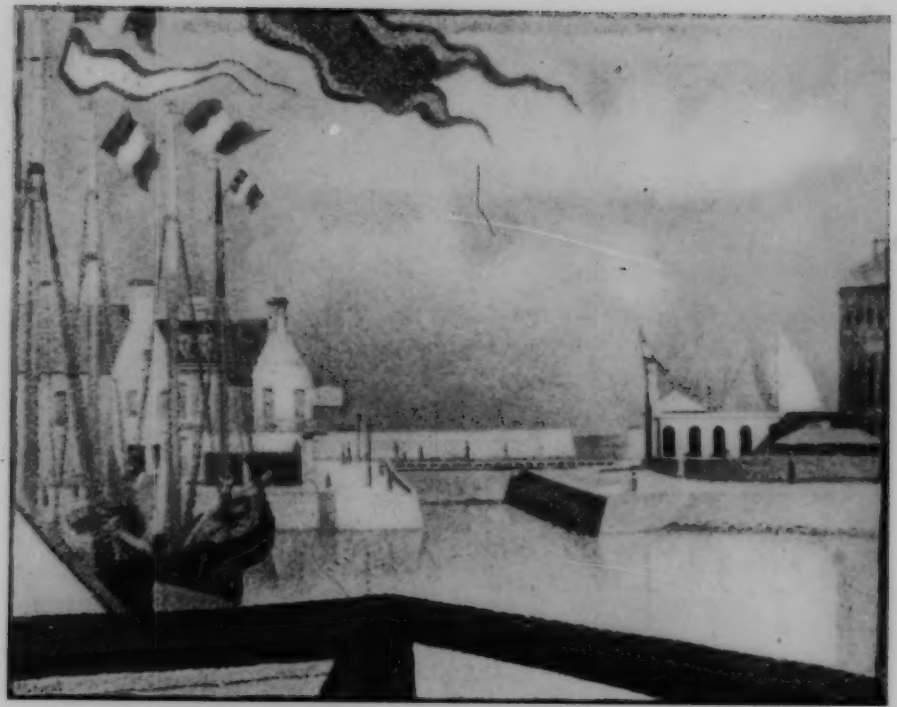
PL. XXV AUGUSTE RODIN cat. 103

PL. XXVI AUGUSTE RODIN cat. 102

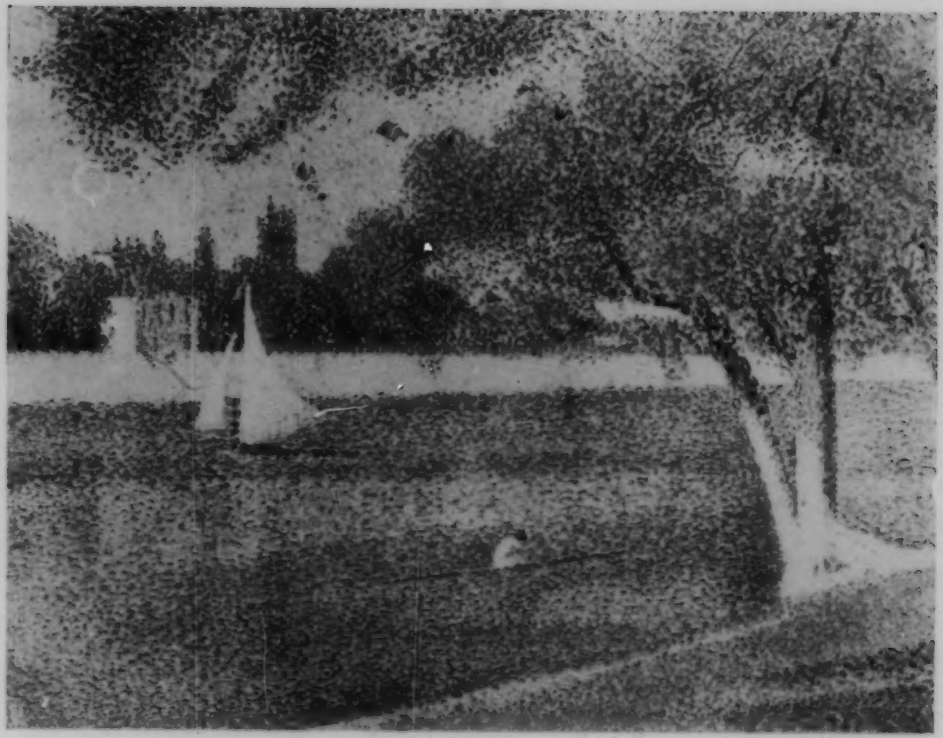
PL. XXVII FELICIEN ROPS cat. 113

PL. XXVIII THÉO VAN RYSSELBERGHE cat. 122

PL. XXIX THÉO VAN RYSSELBERGHE cat. 120



PL. XXX GEORGES SEURAT cat. 128



PL. XXXI GEORGES SEURAT cat. 130

PL. XXXII GEORGES SEURAT cat. 131

PL. XXXIII PAUL SIGNAC cat. 135

pl. xxxiv Paul Signac cat. 136

PL. XXXV ALFRED SISLEY cat. 139

PL. XXXVI CHARLES VAN DER STAPPEN cat. 142

PL. XXXVII JOHANN THORN PRIKKER cat. 145

PL. XXXVIII JAN TOOROP cat. 147

PL. XXXIX JAN TOOROP cat. 151

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

Reduction ratio: 24x

1.010.001
Reproduced by permission of the Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.

PL. XL HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC cat. 152

PL. XLI HENRY VAN DE VELDE cat. 157

PL. XLII HENRY VAN DE VELDE cat. 158

PL. XLIII GUILLAUME VOGELS cat. 167

PL. XLIV GUILLAUME VOGELS cat. 170

PL. XLV. JAMES MC NEIL WHISTLER cat. 174